ANGELO TARTUFERI

LA PITTURA A FIRENZE NEL DUECENTO

ALBERTO BRUSCHI
FIRENZE

ANGELO TARTUFERI

LA PITTURA A FIRENZE NEL DUECENTO

ALBERTO BRUSCHI
FIRENZE

© Copyright 1990 by Alberto Bruschi
Ricerche Storiche Artistiche Araldiche
Via dei Geppi 1 - Firenze

Questo volume segue, con integrazioni e correzioni, il testo della mia tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte (1988).

La mia scelta di dedicare i tre anni del corso di dottorato allo studio della pittura duecentesca fiorentina fu approvata da Mina Gregori e Roberto Salvini, coordinatore del corso di dottorato, che seguì fino agli ultimi giorni della sua esistenza — ne ho e ne avrò un ricordo assai vivo — le vicende di studio ed anche burocratiche, mie e dei miei colleghi.

La pubblicazione di questo lavoro si deve in primis *all'interessamento di Mina Gregori, mia maestra in questi studi, e all'entusiasmo di Alberto Bruschi: a entrambi sono sinceramente grato.*

L'entità di quanto questo lavoro deve a Miklós Boskovits — anche per la preziosa opportunità offertami negli ultimi anni dalla collaborazione al Corpus of Florentine Painting *— si evince facilmente, credo, da queste pagine.*

In qualche occasione ho beneficiato delle campagne fotografiche eseguite per conto del Corpus *dal validissimo e generoso Luigi Artini, che ringrazio di cuore anche per avermi facilitato non poco la raccolta del materiale fotografico.*

Un ringraziamento speciale rivolgo alla direzione e al personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze, che è per me un ambiente di lavoro ideale e insostituibile. Ringrazio inoltre i colleghi Marco Ciatti, Giuliana Guidi, Luiz C. Marques, Enrica Neri Lusanna, Filippo Todini. Un sentito ringraziamento spetta poi a Silvio Fossi e Simona Periti che hanno curato la stampa del volume.

a.t.

LA PITTURA A FIRENZE NEL DUECENTO

Introduzione

Sullo studio della pittura del Duecento a Firenze ha influito negativamente il generale e diffuso senso di sfiducia nella possibilità di ricostruirne in maniera soddisfacente la fisionomia storica.

Questa perplessità di fondo, presente sin dalle origini della moderna storia dell'arte, deriva certo in massima parte dalla constatazione degli studiosi di dover concentrare l'indagine su di una produzione artistica che secondo un'immagine suggestiva richiama alla mente i «relitti di un naufragio» [1]. La sproporzione esistente tra il numero dei dipinti di un certo periodo giunti fino a noi e quella che, in effetti, fu la quantità di opere prodotte è, ovviamente, un problema che riguarda ogni epoca storica. Tuttavia, nella storiografia artistica sulla pittura italiana del Duecento la percezione dell'esiguità del materiale arrivato fino a noi ha avuto un peso particolarmente importante, confermato, del resto, dal risultato del tentativo di quantificare in termini percentuali le perdite subite. Risultato indubbiamente sconcertante, conseguito da chi si è assunto il non trascurabile impegno di considerare in modo sistematico i dipinti duecenteschi su tavola pervenutici, secondo cui la percentuale di quelli perduti si potrebbe aggirare «close to 99%, or even more» [2].

L'altra ragione essenziale, sottolineata adeguatamente dagli studiosi, è quella relativa allo stato di conservazione dei dipinti, in gran parte tuttora gravati da ridipinture, rinfrescature o 'restauri' più o meno antichi. Dalla constatazione di questo dato di fatto discende la speciale attenzione da riservare nella letteratura critica agli scritti in cui sono illustrati i risultati degli interventi di restauro. Pur senza voler indulgere in alcun modo alla ricorrente, e per tanti versi deleteria, concezione miracolistica del restauro, va rilevato che nel caso dei dipinti duecenteschi gli esiti di tali operazioni di restauro assumono sovente un'importanza decisiva nel favorire la migliore definizione critica dell'opera.

Tra i molti esempi si può citare il caso della grande tavola con 'San Francesco e storie della sua vita' nella Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, certamente uno dei dipinti più significativi del Duecento fiorentino, il cui restauro ha consentito, tra l'altro, di riconoscervi chiaramente l'intervento di almeno due pittori [3].

Un esempio particolarmente atto a illustrare le 'sorprese' che può riservare il restauro di una pittura duecentesca è dato dal 'Crocifisso' del Museo Bandini a Fiesole, che ha reso possibile il recupero di un altro dipinto analogo nello strato pittorico sottostante, eseguito non molti anni prima di quello che, a sua volta, era celato sotto una rozza ridipintura forse settecentesca [4].

La sfiducia nella possibilità di studiare in modo proficuo i pittori del Duecento ha

toccato persino il campo dei sostenitori del metodo filologico, tra i quali non è mancato chi ha sostenuto addirittura «che dovremmo astenerci dal fare delle attribuzioni» [5], poiché soltanto in qualche caso più fortunato si riesce a collegare stilisticamente un certo numero di dipinti. Eppure, dal punto di vista strettamente filologico e, soprattutto, considerato il livello delle ricerche raggiunto in questo settore, sembra legittimo dichiararsi soddisfatti nel caso si riesca a far emergere una nuova personalità artistica anche sulla base di due sole opere [6].

Un certo rilievo è assunto, inoltre, dalla convinzione dell'inutilità di estendere ai dipinti che ci provengono dall'epoca di Francesco d'Assisi, Jacopone da Todi o Dante Alighieri, «una formale analisi superficiale della loro 'maniera'» [7] — così come avviene per gli altri periodi della storia dell'arte — poiché essi meriterebbero la nostra attenzione soltanto come espressione visiva della temperie religiosa e sociale dell'epoca. Ma la imprescindibile considerazione di fondo che, trattandosi di dipinti medioevali di tema religioso, siamo di fronte ad «un mezzo per la visualizzazione di determinate idee e per lo stimolo a pensieri devoti, se non addirittura un oggetto di venerazione» [8], al pari di ogni altra possibile «apertura di rapporto» [9], non può implicare la rinuncia ai concetti stilistici.

Essi rappresentano non solo la componente essenziale della specificità dell'indagine storico-artistica, ma hanno una grande validità come «strumenti ermeneutici dei fenomeni artistici, e quali tramite indispensabile alla identificazione a livello specifico delle connessioni effettivamente esistenti tra i vari prodotti sia in senso topografico (scambi) che cronologico (riprese e derivazioni)» [10].

Lo scarso interesse per la pittura fiorentina del Duecento — escluso naturalmente il caso di Cimabue — si è fatto particolarmente sensibile negli ultimi decenni e gli scritti più recenti traggono origine in modo quasi esclusivo da interventi di restauro, con la sola eccezione relativa ai cosiddetti protogiotteschi della fine del secolo, che proprio in virtù della particolare situazione cronologica hanno beneficiato di riflesso dell'incessante fervore di studi intorno al capostipite della pittura trecentesca.

Ciò si spiega con le riserve sulla possibilità di studiare utilmente questo periodo, che discendono dalle motivazioni appena accennate, ma particolarmente con le riserve sulla opportunità — ben più ardue da rimuovere — che derivano essenzialmente dal celeberrimo *Giudizio sul Duecento* di Roberto Longhi [11]. Il saggio, infatti, «per la sua scrittura polemica e la lettura che ne fu fatta e rimase nella memoria, produsse conseguenze anche decisamente negative. Soprattutto la stroncatura del bizantinismo, reale o presunto,»... «ebbe il ruolo di declassare intere situazioni, come la pittura romana e quella fiorentina, e ridurre un po' troppo drasticamente il quadro dei valori reali» [12].

Che la questione sia in sostanza da riassumere in questi termini è difficile negarlo, ma d'altra parte, persino questo scritto, affascinante e misteriosamente 'magnetico', che al termine di ogni lettura dà la sensazione di aver acquisito veramente qualcosa d'importante, delle certezze durature se non definitive, va ricondotto nell'ambito storico e culturale in cui fu scritto [13].

Considerato nella giusta prospettiva, «anziché chiusa frontiera fra valore e disvalore, poesia e non poesia, il *Giudizio* può apparirci ricco di proposte nuove, stimolo a ulteriori indagini, non più imposizione di conferme» [14]. La veridicità di questa asserzione è facilmente verificabile attraverso pochi esempi: che le pagine del saggio dedicate a Cimabue abbiano dato luogo ad un'autentica svolta nel problema critico relativo alla ricostruzione dell'attività del pittore è un assunto di dominio comune.

Più difficile è convincersi del fatto che persino le ricerche sugli altri protagonisti delle vicende pittoriche duecentesche a Firenze possono trarre dal *Giudizio* spunti

preziosi. Infatti, se la sentenza del critico suona come una condanna senza la minima possibilità di appello — «Meliore o il Maestro di San Pietro in Bossolo o il Maestro della Maddalena... quasi non esistono come artisti» [15] —, la via è lasciata aperta dal conoscitore. Ad esempio, il ritenere «superfluo tentativo» l'operazione critica del Garrison di riunire intorno alla 'Madonna' di Santa Maria a Bagnano alcune opere che ben s'inseriscono nel percorso di Meliore — ad eccezione, però, della tavola di Montefioralle, che sembrerebbe di un'altra notevole e distinta personalità — [16], offre a chi intende riesaminare questo interessante quanto trascurato materiale figurativo un'indicazione validissima, come vedremo al momento opportuno.

Riguardo al rapporto dell'arte italiana con Bisanzio, gli studi degli ultimi decenni hanno contribuito alla revisione del concetto invalso per lunghissimo tempo, secondo il quale la «maniera greca» di cui parlano Lorenzo Ghiberti e gli scrittori d'arte rinascimentali rappresenta il dato saliente della pittura del XIII secolo.

Alle ondate d'influenza dell'arte aulica costantinopolitana si affiancano, in un complesso rapporto dialettico, gli orientamenti ispirati all'arte oltremontana e i richiami alla tradizione classica. D'altra parte, gli stimoli provenienti da Bisanzio furono costantemente rielaborati dagli artisti occidentali e in molte occasioni si trasformarono in autentici spunti creativi. La diffusione sul suolo italiano della «maniera greca» coincide dal punto di vista storico con l'affermazione del Regno Latino di Costantinopoli e l'occupazione di Cipro, Siria e Palestina da parte dei Crociati. L'importanza anche per gli artisti italiani del Duecento — ad esempio Giunta Pisano — della produzione di codici miniati degli attivissimi *scriptoria* di Gerusalemme e di San Giovanni d'Acri è acquisizione critica relativamente recente [17].

Negli ultimi quarant'anni la corrente di studi identificabile soprattutto nei nomi di Buchtal, Demus, Kitzinger e Weitzmann ha prodotto notevoli risultati nella prospettiva d'indagine tesa a chiarire il ruolo della produzione artistica dei Regni Crociati, nell'ambito dell'intensa circolazione culturale registratasi nel XIII secolo all'interno del bacino mediterraneo [18].

La sostanziale indifferenza degli studiosi italiani nei confronti di queste ricerche è stata di recente constatata esplicitamente [19]; c'è da chiedersi, tuttavia, se essa non sia da interpretare almeno in parte con la giusta esigenza di avviare od aggiornare — secondo i casi — la ricognizione filologica del materiale figurativo delle singole aree culturali duecentesche della penisola, prima di tentare il raccordo con gli studi ad ampio raggio sopra accennati.

A trentacinque anni dalla pubblicazione del saggio di Carlo Ludovico Ragghianti sulla *Pittura del Dugento a Firenze* [20] non è inutile, forse, intraprendere un riesame della pittura fiorentina del XIII secolo, nel tentativo di fissare lo stato delle ricerche mediante la riproposizione dei problemi critici principali e i cataloghi delle maggiori personalità artistiche del periodo. Questi ultimi, è pressoché superfluo precisarlo, hanno un carattere provvisorio ed aperto, in accordo con i criteri generali del lavoro che non sono certamente di ordine definitorio. E non potrebbe essere altrimenti, visto che lo studio dei pittori del Duecento a Firenze staziona ad un approfondimento e un grado d'individuazione che, se paragonati al secolo successivo, non possono apparire che pionieristici.

I criteri della catalogazione sono ispirati dal concetto più aggiornato relativo alla bottega dell'artista, quale si è sviluppato dalle ricerche degli ultimi anni, soprattutto per la pittura della prima metà del Trecento [21]. In accordo con il nuovo indirizzo di studio, teso a superare una concezione dell'autografia dell'opera d'arte che risulta certamente anacronistica e fuorviante nei riguardi della struttura articolata della bottega-tipo dell'artista medioevale, un dipinto attribuito al Maestro della Maddalena — ad esempio

— non è detto che debba essere considerato completamente autografo, purché sia evidente lo stile del suo autore nonostante l'intervento di un aiuto o della bottega. Pertanto, i dipinti fiorentini duecenteschi inseriti dal Garrison nel suo fondamentale e ancora oggi insostituibile repertorio secondo un criterio di classificazione molto sottile e differenziato, sono qui riconsiderati alla luce dei nuovi concetti e ordinati in base al sistema più semplificato introdotto nella nuova serie dei volumi del *Corpus of Florentine Painting*[22]. Per un'opera inserita nel catalogo di un dato artista, quindi, è riportata eventualmente l'indicazione ulteriore «vicino a», per sottolineare che l'attribuzione del dipinto a quel pittore è possibile ma non certa, oppure che essa è la più plausibile allo stato attuale della ricerca. L'altra indicazione che può comparire a completamento della scheda di un'opera è riassunta nella formula «cerchia di», intesa a giustificare il suo inserimento — nonostante i marcati caratteri stilistici originali — nel catalogo del pittore di cui essa riflette maggiormente lo stile.

La necessità di uno «studio paziente» della pittura fiorentina del Duecento è stata di recente opportunamente sottolineata, soprattutto nella prospettiva di ricostruire il contesto nel quale si svolse l'attività di Cimabue, con la speranza di poterne ricavare alcuni punti fermi relativi alla cronologia assai dibattuta e controversa[23].

Nondimeno tale necessità s'impone ormai anche in via più generale e autonoma, per la migliore comprensione e valutazione di questo periodo. Il Duecento fiorentino, infatti, non è stato ancora generalmente indagato e interpretato nei termini che gli sono propri, bensì come momento artistico introduttivo alle epoche successive, nonostante che nell'ambito di Manfredino da Pistoia e Corso di Buono, del Maestro di San Gaggio o del supposto «Gaddo Gaddi», sia già stato individuato «il momento più alto della pittura medioevale a Firenze» e, inoltre, «non solo il preludio immediato all'arte del giovane Giotto ma anche l'ambiente in cui egli svolse la sua prima attività»[24].

Note

1 Il paragone è evocato da W. ARSLAN (1936, p. 220), con particolare riferimento alle croci medioevali pisane.

2 E.B. GARRISON, 1972, p. 140.

3 U. BALDINI, 1959, pp. 9-10; K. STEINWEG, 1960, p. 40.

4 U. PROCACCI, (1953, pp. 31-33) e ID. (1935-36, pp. 364-383), per il restauro di alcuni dipinti del Duecento fiorentino.

5 R. VAN MARLE, 1932, I, pp. 254-255.

6 E.B. GARRISON, 'Burl. Mag.', 1947, p. 299 n. 1.

7 V. LAZAREV, 1955, pp. 49-50; cfr. inoltre E.T. PREHN, 1976, pp. 95-98.

8 M. BOSKOVITS, 1975, p. 7.

9 R. LONGHI, 1950, p. 16.

10 G. PREVITALI, 1979, p. 16.

11 R. LONGHI, 1948, pp. 5-54; il saggio fu composto fra il 1938 e il 1939, con l'aggiunta di un 'Corollario 1947'.

12 G.L. MELLINI, in C.L. RAGGHIANTI e collaboratori, 1969, III, coll. 338-340.

13 Si vedano in proposito le osservazioni di G. CONTINI (1973, pp. XXXIX-XLIII) nell'introduzione dell'antologia di scritti longhiani da lui curata.

14 C. BERTELLI, 1983, p. 6. Sul *Giudizio* di Roberto Longhi si vedano anche le osservazioni di C. GNUDI (1982, p. 153), E. CASTELNUOVO (1983, pp. 173-174) e G. ROMANO (1985, pp. 10-11).

15 R. LONGHI, 1948, p. 13.

16 E.B. GARRISON, 'Burl. Mag.', 1947, pp. 151-152; R. LONGHI, 1948, pp. 43-44.

17 Per la complessa questione storica qui accennata si rimanda allo studio fondamentale di O. DEMUS (1970). Cfr. inoltre, H. BUCHTAL (1957) e le ricerche ulteriori di J. FOLDA (1976). In particolare, per i riflessi in Giunta Pisano, cfr. BUCHTAL (1957, p. 49) e BOSKOVITS (1973, p. 348).

18 Si veda nel secondo volume degli Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di H. BELTING (1982); per l'importanza delle icone mediorientali per la pittura italiana ed europea in genere, cfr. WEITZMANN, 1984, pp. 143-170.

19 G. ROMANO, 1985, pp. 10-11.

20 C.L. RAGGHIANTI, s.d., ma 1955.

21 In proposito, cfr. G. PREVITALI (1967), C. VOLPE (1972, pp. 3-5), L. BELLOSI (1974, p. XXIV) e M. BOSKOVITS (1975, p. 10); cfr. inoltre A. TARTUFERI, 'Arte Crist.', 1986, p. 79.

22 Cfr. M. BOSKOVITS, *Corpus*, III/IX, 1984, p. 10; A. TARTUFERI, 'Rev. Art', 1986, p. 43.

23 L. BELLOSI, 1985, pp. 164-165.

24 M. BOSKOVITS, 1976, p. 7.

Capitolo I

L'«aberrazione lucchese»

«Relitti di naufragio»: le Croci dipinte degli Uffizi e di Rosano

L'immagine suggestiva dei «relitti di naufragio» accennata nell'introduzione si attaglia particolarmente bene alle croci dipinte degli Uffizi (n. 432) a Firenze e del monastero di Rosano. Rari e preziosi reperti figurativi, esse contribuirono verosimilmente in modo non secondario a stabilire la fisionomia della cultura artistica corrente nel territorio fiorentino durante l'ultimo quarto del XII secolo e nei primi anni di quello successivo.

La provenienza originaria della 'Croce' n. 432 della Galleria degli Uffizi a Firenze è ignota, ma l'appartenenza alla cultura pisana apparve evidente già a Oswald Sirén, il primo studioso ad aver considerato con attenzione il dipinto ricollegandolo alla tendenza di 'Maestro Tedice' — il padre del pittore pisano Enrico di Tedice attivo intorno alla metà del Duecento — la cui attività fu ricostruita in via ipotetica dal conoscitore nel suo volume sulla *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert* [1].

Il restauro ha certamente reso più agevole la considerazione e valutazione delle caratteristiche peculiari dell'opera (*fig. 1*), mentre il riconoscimento dell'ascendenza culturale pisana dovrebbe trovare maggiore attendibilità presso gli studiosi. D'altra parte, persino i sostenitori dell'origine 'fiorentina' hanno constatato le affinità stilistiche con la 'Croce' della chiesa di San Frediano a Pisa e con quella n. 15 (ora n. 578) del museo della stessa città (*fig. 4*), le opere che il Sirén aveva riunito — insieme all'altra 'Croce' di Rosano — nella ricostruzione del suo ipotetico 'Maestro Tedice' [2].

Spetta tuttavia al Toesca il merito di aver fornito due spunti critici — nel contesto di una lettura assai riduttiva — che consentiranno alla critica successiva di precisare meglio le componenti culturali della 'Croce' degli Uffizi: vale a dire l'interpretazione in chiave popolareggiante dei modi bizantini e il rapporto con la miniatura armena.

A un importante intervento del Lazarev si deve, infatti, il collegamento dell'opera con l'ondata di cultura orientale giunta a Pisa tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, dove dette l'avvio al filone meno aulico della pittura locale culminante nell'attività di Enrico di Tedice [3].

La tesi dell'individuazione dell'autore del 'Crocifisso' in un artista di ambito greco-orientale attivo in Pisa — portata, per così dire, alle estreme conseguenze da Longhi, che localizza l'esecuzione in Cappadocia o nell'Armenia — è stata parzialmente accolta dalla critica. Tuttavia, le referenze stilistiche che cercheremo di riassumere rendono

plausibile l'attribuzione a un artista pisano, almeno dal punto di vista della matrice culturale [4].

Oltre che dal consueto confronto con la 'Croce' n. 15 del Museo di Pisa (*fig. 4*), tale classificazione è avvalorata dalle affinità formali e tipologiche riscontrabili nella 'Croce' dipinta del santuario di Santa Caterina a Siena (*fig. 6*), di cui è storicamente documentata l'originaria provenienza dalla chiesa pisana di Santa Cristina [5].

Il rapporto stilistico è comprovato con chiarezza dal confronto dei volti del 'Cristo' (*figg. 5-6*), che inoltre illustra distintamente l'indiscutibile priorità qualitativa dell'esemplare fiorentino [6]. In quest'ultimo, non è facile dimenticare il segno guizzante che dà vita all'incomparabile intreccio delle mani nei dolenti (*fig. 2*), oppure la stesura liquida e cangiante della colorazione, percorsa all'infinito da sottili lumeggiature. La relazione con la miniatura è stata sottolineata più volte dalla critica e, infatti, i confronti più stringenti si riscontrano nell'ambito della produzione miniata dell'ultimo quarto del XII secolo. Si veda, per cominciare, l'illustrazione principale con la 'Crocefissione' (*fig. 7*) del noto Salterio eseguito per il monastero di San Michele a Marturi (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. XVII, 3, c. 165 v.), che significativamente è stato attribuito anche all'autore della 'Croce' n. 15 del Museo di Pisa [7]. La rilevanza di questa illustrazione è stata sottolineata adeguatamente dal Garrison, non solo come una delle possibili fonti figurative del 'Crocifisso' fiorentino, ma anche come documento della cultura su cui dovette fondarsi la formazione di alcuni protagonisti delle vicende pittoriche locali della prima metà del Duecento, quali il Maestro del Bigallo e l'autore dell'altra 'Croce' degli Uffizi, indicata anch'essa in base al numero d'inventario come 'Croce' n. 434 [8].

Rapporti ancora più stretti con il linguaggio eminentemente grafico della 'Croce' n. 432 si possono riscontrare nelle illustrazioni di alcuni codici, riuniti dal Garrison intorno a un Sacramentario della Pierpont Morgan Library di New York (Cod. 737), oppure nella miniatura con 'Le sventure di Giobbe' (*fig. 8*) in un codice della Biblioteca Laurenziana (*Liber Job cum postillis*, Plut. VII, dext. 11, c. 8 v.), a proposito della quale si è proposta anche l'identità di esecuzione con il dipinto degli Uffizi [9].

Tuttavia, anche in questo caso, anziché d'identità esecutiva sembra trattarsi piuttosto di un'ulteriore conferma dell'importanza e della diramazione che caratterizzano la cultura del Maestro della Croce n. 432. Una cultura invalsa nel corso dell'ultimo quarto del XII secolo — la datazione più probabile per il dipinto degli Uffizi — che fu certamente un punto di riferimento per la pittura fiorentina duecentesca, come si è accennato poco sopra a seguito di una rilevante intuizione del Garrison [10]. Nella parte superiore della miniatura con 'Giobbe', nel 'Cristo' affiancato dai due angeli (*fig. 8*), s'intravede, se non erro, un precedente formale dell'attività giovanile del Maestro della Maddalena, del quale si riscontra un archetipo narrativo e cromatico nelle 'Storie di Cristo' ai lati della 'Croce' degli Uffizi [11].

Non si tratta – è opportuno precisarlo subito – del tentativo di accreditare a ogni costo l'ipotesi della formazione, già in quest'epoca, di un'arte inequivocabilmente 'fiorentina', in omaggio alla «mitologia locale» a suo tempo giustamente stigmatizzata da Roberto Longhi [12]. Il proposito è quello d'indicare alcuni elementi di una possibile tradizione figurativa locale, ben viva e operante con vari decenni di anticipo, sia sulla presunta influenza predominante della pittura lucchese, sia sull'affermazione di Coppo di Marcovaldo, l'artista indicato di solito come autentico antesignano della pittura fiorentina.

La 'Croce' dipinta (*fig. 9*) conservata nella chiesa del monastero benedettino di Rosano – nel Comune di Rignano sull'Arno ma non molto distante da Firenze – è associata di solito a quella degli Uffizi non soltanto nella trattazione, ma anche nella

classificazione critica. Al contrario, pare da riaffermare decisamente l'opinione di coloro che hanno riconosciuto la diversità stilistica esistente tra le due opere [13]. L'origine culturale pisana della 'Croce' di Rosano, asserita dal Sirén, ha trovato consensi anche in epoca recente [14], eppure il Toesca aveva già respinto giustamente ogni riferimento alle 'Croci' pisane e, soprattutto, istituito per la prima volta un confronto con il 'Crocifisso' del Museo Civico di Castiglion Fiorentino (*fig. 10*), che forse è l'opera-chiave per l'individuazione critica del dipinto [15]. La similitudine del 'Cristo' di Rosano con quello di Castiglion Fiorentino è piuttosto evidente (*figg. 11-12*) per le affinità disegnative, compositive e tipologiche. Una conferma del rapporto stilistico sarebbe venuta verosimilmente anche dalle 'Storie di Cristo' nel tabellone della 'Croce' in territorio aretino, purtroppo asportate insieme ai terminali, ma delle quali si vedono ancora alcune tracce.

Probabilmente esse non erano molto dissimili da quelle di Rosano, caratterizzate dalla tendenza a ricercare composizioni più serrate, con un disegno assai diverso da quello della 'Croce' n. 432, perché infinitamente meno marcato e disponibile allo sviluppo di un plasticismo appena suggerito intuitivamente. Ispirate in modo inequivocabile, inoltre, soprattutto per la predilezione nei confronti di una narrazione serena e pausata, alla cultura umbro-laziale, che ebbe una notevole influenza nella Toscana orientale, al punto da essere imprescindibile nel considerare la formazione dei protagonisti della pittura aretina duecentesca, Margarito e Ristoro [16].

In tale contesto, non può sfuggire l'importanza dell'identificazione del 'Crocifisso' di Castiglion Fiorentino come un precedente diretto della cultura di Margarito, proposta da Longhi dopo averne ribadito il rapporto di stretta dipendenza dall'esemplare di Rosano [17]. Quest'ultimo dovrebbe datarsi, forse, già entro il primo decennio del Duecento, in lieve anticipo sulla 'Croce' di Castiglion Fiorentino [18], con la quale può condividere, a mio avviso, l'inserimento nell'ambito di una problematica culturale 'aretina' – confermata in parte anche dalle vicende storiche del monastero di Rosano [19] –, senza trascurare la ricerca di ulteriori riscontri nel terreno fertilissimo della miniatura.

In proposito, si potrebbe citare l'illustrazione ritagliata con la 'Crocifissione' nella Galleria degli Uffizi a Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe, n. 4E), nella quale il Garrison ha già individuato acutamente, tra l'altro, alcuni aspetti anticipatori della cultura di Margarito d'Arezzo [20].

La decorazione musiva della scarsella del Battistero di Firenze

Al centro della volta della scarsella (*fig. 13*) è la raffigurazione dell''Agnus Dei', inserita in una ruota composta da otto bracci costituiti da fregi vegetali, maschere, putti e animali; negli spazi intermedi trovano posto otto 'Profeti' a figura intera [21]. Ai quattro angoli della volta sono impostati altrettanti capitelli in stile corinzio-composito dalla colorazione straordinariamente sgargiante, sui quali poggiano i telamoni (*fig. 14*) in atto di sostenere la ruota centrale. La decorazione è completata dalle figure in trono della 'Madonna col Bambino' e del 'Battista', nonché dai 'Profeti' e 'Apostoli' nei sottarchi e nella ghiera della doppia arcata che divide la scarsella dall'aula ottogonale del Battistero.

Nella lunga iscrizione ripartita tra gli spazi alla base dei capitelli è attestato, tra l'altro, che l'impresa fu avviata nel 1225 da un artefice di nome Jacopo appartenente all'ordine francescano, di provata esperienza nel campo dell'arte musiva [22]. La partitura decorativa della volta è da ricollegare alla tradizione romana – come fu indicato con

chiarezza già dal Cavalcaselle –, mentre «l'esaltazione della classicità» (Ragghianti) si può interpretare, forse, nell'ambito della tendenza classicheggiante promossa nella regione dalla decorazione della cosiddetta 'Bibbia di Calci', che per lo stile reclama di svincolarsi dalla data del 1168 per una più verosimile collocazione nel primo quarto del Duecento [23].

Lo stato di conservazione in cui ci sono giunti i mosaici della scarsella – al pari di quelli della cupola interessati da rifacimenti antichi e moderni [24] – rende ancora più difficili le distinzioni stilistiche e cronologiche, che tuttavia sono state indicate dalla critica.

Uno scarto cronologico nei confronti della decorazione eseguita da Fra Jacopo sembra inevitabile, in particolare, nel caso dei 'Profeti' (*fig. 15*) e degli 'Apostoli' raffigurati sull'intradosso dell'arcata d'ingresso alla scarsella. La datazione più probabile per queste figure dovrebbe cadere verso la fine del Duecento, dal momento che esse si leggono bene in continuità – sia stilistica che cronologica – con i 'Profeti' tra i raggi della ruota, attribuiti dal Demus ad un mosaicista veneziano dell'inizio del Trecento [25]. Della decorazione originaria facevano probabilmente parte – insieme alla ruota centrale con i quattro telamoni sui capitelli – le figure in trono della 'Madonna' e del 'Battista', che tuttavia sono fra le parti più rimaneggiate, già dalla seconda metà del Duecento. Fra i brani più alti della scarsella sono certamente da annoverare le figure dei telamoni, il cui marcato accento romanico propone alcuni suggestivi rimandi alla scultura contemporanea [26]. Tuttavia, è importante sottolineare soprattutto il rapporto di affinità sul piano degli intenti stilistici che lega i telamoni ad alcune parti della grande pala con 'San Francesco e storie della sua vita', sull'altare della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze (*figg. 14, 52*) [27]. Il raffronto potrebbe rivelarsi di una certa importanza se, a seguito di ulteriori indagini e precisazioni, sarà confermata l'identificazione del linguaggio di Fra Jacopo come una delle componenti della cultura del maestro principale del 'San Francesco' Bardi e dell'autore della 'Croce' n. 434 degli Uffizi, i maggiori protagonisti della pittura fiorentina della prima metà del Duecento.

La decorazione della scarsella del Battistero – l'edificio prestigioso che già allora riassumeva e testimoniava le nobili, remote origini della città – fu un'impresa di notevole rilievo che, è facile supporre, concentrò l'attenzione dell'ambiente artistico. Essa ebbe certamente dei riflessi negli sviluppi stilistici dei pittori attivi in quegli anni, al di là degli spunti iconografici indicati di solito [28]. Il gusto decorativo d'intonazione classicheggiante che prevale nella volta della scarsella compare, del resto, anche nella contigua decorazione della cupola, particolarmente nell'ornamentazione della sommità, che non a caso il Toesca suppose dubitativamente ispirata da Fra Jacopo, se non addirittura eseguita ancora sotto la sua responsabilità [29].

Il Maestro del Bigallo e il Maestro di Rovezzano: cultura locale e riflessi esterni

«Niente è più sorprendente nello studio del dugento toscano che l'inferiorità relativa di Firenze al principio di questo secolo rispetto a Pisa e a Lucca». In questa affermazione della Sandberg Vavalà è ben riassunta un'opinione critica largamente condivisa anche ai nostri giorni, soprattutto nelle trattazioni generali o manualistiche [30].

Agli inizi del secolo, tuttavia, era indicata specialmente l'importanza di Lucca, per

l'attività di Berlinghiero e dei suoi figli, che oggi ci appare invece neppur lontanamente paragonabile al ruolo occupato da Pisa per gran parte del Duecento, come principale centro di propulsione culturale, nonché di mediazione nei confronti degli apporti mediorientali. Il primo studioso ad accorgersi della sfasatura interpretativa fu Richard Offner, che imputò esplicitamente al Sirén l'introduzione nella storiografia di una «aberrazione lucchese», cui va attribuita la lenta affermazione di parametri critici più equilibrati e aderenti alla realtà storica [31].

Il contributo della tradizione lucchese agli sviluppi della pittura fiorentina può essere valutato in maniera più definita – come vedremo più avanti – nell'ambito dei Maestri del San Francesco Bardi e del 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi, nonché alla luce dell'attività del Maestro della Croce delle Oblate. D'altra parte, il progredire degli studi e i restauri cui sono via via sottoposti i dipinti, consentono di disporre di nuovi elementi d'indagine anche nei riguardi della pittura di Berlinghiero e dei figli Bonaventura, Marco e Barone [32]. Ad esempio, il restauro del 'Crocifisso' (*fig. 16*) recuperato dalla Coor nei depositi del Museo di Pisa, ma un tempo in Sal Salvatore a Fucecchio – nel cui Museo si conserva uno dei terminali (*fig. 19*), mentre l'altro (*tav. I*), sin qui inedito, è in una raccolta privata italiana – ha restituito un'iscrizione molto guasta alla base, dove sembra di poter leggere almeno il nome di Berlinghiero [33]. Superata la sorpresa iniziale, dopo una paziente verifica si riconosce con sufficiente chiarezza l'artista della nota 'Croce' della Pinacoteca di Lucca, che all'incirca vent'anni dopo – ritenendo plausibile per il dipinto già a Fucecchio la data del 1238 – aggiorna il proprio linguaggio soltanto con alcuni accenti grafici e luministici, lasciando inalterate, tuttavia, la composizione e l'intensità emotiva (*figg. 17-18*). Alla produzione estrema di Berlinghiero si ricollega anche il tabernacolo un tempo nella collezione Stoclet a Bruxelles (*fig. 20*), oggi nel Museo di Cleveland, nel quale i 'Santi' raffigurati nello sportello destro sono stilisticamente intercambiabili con quelli della tabella del Museo di Fucecchio (*fig. 19*). La saldatura tra le due fasi si può individuare, forse, in opere sul tipo del frammento di Avignone (*fig. 21*), da riportare almeno nell'ambito di Berlinghiero [34].

Il movente principale del rinnovamento stilistico del pittore risiede nella parallela attività giuntesca e si fonda, segnatamente, sulle opere più antiche del grande maestro pisano, quali la 'Croce' di Santa Maria degli Angeli ad Assisi e la pala stupenda con 'San Francesco e storie della sua vita' (*fig. 23*) – già nel San Francesco di Pisa e ora nel Museo Nazionale di San Matteo – databili plausibilmente entro la metà del quarto decennio del secolo [35].

È noto che l'attività giuntesca, diffusa e apprezzata in larga parte dell'Italia centrale e perfino in Emilia, ebbe un'importanza decisiva nella formazione della fisionomia culturale della pittura italiana duecentesca, per l'avvio di un'autentica svolta stilistica.

Il rimando alla grande pittura medioevale pisana appare senz'altro più fondato anche a proposito del Maestro del Bigallo, la cui attività è stata ricostruita dall'Offner, che qualche studioso considera invece formato nell'orbita di Berlinghiero [36]. Al contrario di quanto solitamente ritenuto, non c'è alcuna prova concreta che possa giustificare il collegamento del 'Crocifisso' conservato nel Museo del Bigallo a Firenze (*fig. 25*) – da cui deriva la denominazione convenzionale del gruppo – con la fondazione del 1244 della compagnia di San Pietro Martire, ubicata presso il convento del Bigallo nei dintorni di Firenze. Il dipinto è probabilmente il più antico fra quelli pervenutici dell'artista e la sua datazione dovrebbe aggirarsi intorno al 1230. La finezza disegnativa dell'opera suggerisce un rapporto con la miniatura del tardo XII secolo, certamente una delle componenti della formazione dell'artista, secondo la brillante intuizione del Garrison già richiamata a proposito del 'Crocifisso' n. 432 degli Uffizi [37].

Lo stato di conservazione della figura di 'Cristo', sensibilmente consunta, rende meno avvertibile la vicinanza con il bel 'Crocifisso' dello Art Institute di Chicago (*fig. 26*), peraltro molto evidente se si considerano le altre parti del dipinto. Nei confronti dell'esemplare del Bigallo il corpo di 'Cristo' accenna a inarcarsi maggiormente, ma l'inasprimento linguistico si riflette soprattutto nel disegno spezzato e tagliente, che porta all'affermazione di un tipico *Zackenstil* fiorentino. Le accentuate intenzioni plastico-luministiche confermano il rapporto specifico riscontrabile con la 'Croce' n. 434 degli Uffizi (*fig. 63*), attribuibile alla personalità fiorentina che per prima coglie il riflesso dei temi figurativi ed emotivi proposti da Giunta. Accenti stilistici molto simili ritornano nelle 'Madonne' della collezione Acton a Firenze e, in particolare, del Museo di Nantes (*figg. 27-28*) – databili con la 'Croce' di Chicago nel decennio 1230-40 –, costruite su di uno schema iconografico diffuso specialmente, se non introdotto, dalla bottega del Maestro del Bigallo[38].

Verso l'inizio del quinto decennio del secolo, il pittore fu attratto probabilmente dalla vena classicheggiante di stampo neo-carolingio dell'affascinante autore della 'Madonna' (*fig. 40*) conservata nella chiesa di Sant'Andrea a Rovezzano, alle porte di Firenze. Non a caso, nella bella 'Madonna' già in collezione Hann a Pittsburgh e più recentemente in una raccolta privata di Zurigo (*Tav. II, fig. 29*), le forme tendono a dilatarsi e la raffigurazione acquista un carattere di maestosa e distaccata, ma nel contempo rassicurante, solennità. I panneggi sono ispirati da una misura classica, si vedano in particolare quelli dei due angeli ai lati della 'Madonna', esemplati in modo chiaro da quelli dei loro colleghi nella tavola di Rovezzano. Il rapporto non generico tra le due tavole è chiarito, inoltre, dalla figura del 'Bambino', nella quale il braccio destro che fuoriesce dal mantello in atto di benedire è risolto – per la prima volta nel Maestro del Bigallo – in modo ripreso alla lettera dal dipinto di Rovezzano. Aldilà del dato iconografico è da sottolineare, tuttavia, il tentativo sperimentato dal Maestro del Bigallo d'interpretare in chiave più accattivante e divulgativa la pittura aulica proposta dal suo originale collega.

La 'Madonna' del Conservatorio delle Montalve a La Quiete (*fig. 30*) è assai vicina a quella della tavola ex-Hann, come si riesce a intravedere agevolmente soprattutto dal volto, a dispetto della totale ridipintura dell'opera. La produzione tarda del Maestro del Bigallo, introdotta dalle due tavole appena ricordate, è ben illustrata nei suoi caratteri dal noto dossale (*fig. 31*) del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, in cui è raffigurato 'San Zanobi in trono fra i Santi Eugenio e Crescenzio e quattro storie della sua vita'; le scene laterali documentano la predisposizione narrativa dell'artista, che predilige un racconto chiaro e scandito[39].

Una forma distesa e solenne caratterizza in misura ancora maggiore la 'Croce' dipinta (*fig. 32*) depositata presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma, databile verso la metà del secolo. In essa, tuttavia, si avverte una eco della fase neoellenistica di Giunta: la materia pittorica è sciolta e vibrante – si vedano soprattutto la testa del 'Cristo' e le figure della cimasa (*fig. 33*) – e richiama alla mente perfino opere di stretto ambito giuntesco, come il 'Crocifisso' dipinto su ambo i lati del Museo di Pisa, proveniente dalla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno[40].

In seguito alla verifica delle tracce di un'intuizione dell'Offner, è possibile ricondurre ad un pittore fiorentino in parte affine al Maestro del Bigallo la tavola (*fig. 34*) in San Verano a Peccioli, purtroppo decurtata nella parte inferiore, che appare ispirata alla medesima tendenza pisaneggiante che contraddistingue l'ultima fase dell'artista. I confronti più stringenti sono con le figure del dossale di San Zanobi (*fig. 31*), anche dal punto di vista cromatico, ma specialmente nel disegno e nel modo di rendere i panneggi

e le lumeggiature. L'intensità pittorica dei piccoli angeli ai lati della 'Madonna' richiama invece alla mente il 'Crocifisso' della Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma [41].

La produzione del Maestro del Bigallo esprime il livello medio nella Firenze della prima metà del secolo e rappresenta, inoltre, la prima affermazione del linguaggio spigliato di moderata tendenza plastica, dai toni cromatici caldi e profondi, tipico di gran parte della pittura fiorentina duecentesca. Gli studi più recenti sembrerebbero autorizzare l'esclusione di un rapporto diretto con Margarito d'Arezzo, per il quale si erano pronunciati in passato il Coletti e il Longhi, il primo dei quali ritenne d'identificare nei dipinti del Maestro del Bigallo la produzione giovanile del pittore aretino. In proposito, va detto che la formazione di Margarito – nel cui catalogo sono da riconfermare a mio parere le note immagini di 'San Francesco' – si riconnette più chiaramente alla tradizione pittorica della vasta area aretino-umbro-laziale [42].

La vena creativa del Maestro del Bigallo e la capacità di aggiornarsi agli sviluppi della pittura contemporanea furono certamente superiori a quanto si ritiene di solito. Egli fu a capo della bottega più organizzata di Firenze in quel periodo e, in ogni caso, l'individualità della sua fisionomia stilistica è fuori discussione. Alcuni sporadici tentativi di ricollegarne i dipinti ad artisti diversi [43], piuttosto che da reali esigenze di affinità stilistiche sembrano sollecitati dalla volontà di sottolineare il giudizio critico negativo nei suoi confronti e, più in generale, sull'epoca cui egli appartiene. In tal senso credo sia da interpretare anche la relativa insistenza della critica sui presunti connotati 'artigianali' delle opere a lui riconducibili, che prefigura il caso analogo – di gran lunga più rilevante e deliberato – relativo al Maestro della Maddalena.

La frammentaria 'Madonna col Bambino' (*fig. 35*) proveniente dal duomo di Fiesole e ora nel Museo Bandini, generalmente attribuita al Maestro del Bigallo, propone invece un confronto molto suggestivo con il dipinto della chiesa di Santa Maria a Tressa (*fig. 36*), alle porte di Siena, da cui deriva la denominazione convenzionale per la personalità più rilevante della pittura senese della prima metà del Duecento [44]. Analoghi richiami senesi sulla linea del Maestro di Tressa ricorrono, se vedo bene, anche nella pala proveniente da Greve in Chianti (*figg. 37-38*) – a metà strada tra Firenze e Siena –, il cui restauro rappresenta una delle acquisizioni più significative degli ultimi anni nel campo della pittura duecentesca toscana. La vivace 'Annunciazione' (*fig. 39*) dipinta alla base della tavola sollecita un confronto molto interessante con le figure del Maestro di Tressa nella tavola della collezione Chigi Saracini a Siena – anch'essa finalmente restaurata –, ispirate da una scioltezza pittorica e da una vivacità cromatica davvero analoghe a quelle riscontrabili nel dipinto già a Greve. Quest'ultimo è databile entro la metà del secolo e appare legato alla 'Madonna' del Museo Bandini (*fig. 35*) da alcune affinità tipologiche – oltre che dal comune richiamo alla cultura del Maestro di Tressa –, ma presuppone soprattutto la conoscenza del Maestro di Rovezzano, rilevabile nel cromatismo intenso e smaltato [45].

A proposito dell'autore della bellissima 'Madonna' in Sant'Andrea a Rovezzano (*fig. 40*) si è già indicata l'influenza da lui esercitata sulla fase tarda del Maestro del Bigallo. Se a questa aggiungiamo la probabile incidenza nei confronti del cosiddetto Maestro di Greve, non dovrebbe apparire troppo distante dal vero la datazione del dipinto di Rovezzano nel decennio 1235-45. Allo stato attuale delle ricerche la fisionomia artistica del pittore può essere studiata quasi esclusivamente sulla pala di Rovezzano, poiché gli altri due dipinti che gli si possono accostare – una 'Madonna' in Santa Maria Primerana a Fiesole e un'altra a Roma in palazzo Koch – a causa delle condizioni di conservazione in cui ci sono pervenuti non sono in grado di aggiungere alcun elemento significativo per la valutazione critica [46]. Spetta a Carlo Ludovico Ragghianti il merito di aver individuato

il ruolo non secondario del Maestro di Rovezzano, la cui «riflessione appassionata del classico» proposta entro la trama di un linguaggio singolarmente incline a una sacralità arcana e astraente – che trova corrispondenza ideale soltanto nella grande pittura alto-atesina – fu oggetto di attenta considerazione anche da parte di alcuni pittori fiorentini formatisi nel terzo quarto del secolo, quali Meliore o il Maestro della Maddalena [47].

Anche nel caso del Maestro di Rovezzano – almeno in apparenza così eteroclito e appartato – i riscontri stilistici più attendibili sono da individuare nel campo della miniatura, al tempo stesso specchio fedele e sicura depositaria della tradizione artistica locale.

Il miniatore cui si devono le figure in trono della 'Sapienza' e di 'Salomone' (*figg. 41-42*), in una 'Bibbia' della Biblioteca Laurenziana a Firenze (Cod. Mugellano 2), credo si possa ritenere un precursore tipologico e stilistico del Maestro di Rovezzano. Non è difficile convincersi, a mio avviso, della similitudine anche fisionomica tra la 'Madonna' di Rovezzano (*fig. 40*) e la 'Sapienza' (*fig. 41*); altrettanto palese è l'affinità del modo in cui sono risolti i panneggi del mantello e della veste di 'Salomone' (*fig. 42*), che sembrano richiamare puntualmente quelli squadrati e accartocciati dei personaggi della tavola fiorentina [48].

All'autore della tavola di Rovezzano Roberto Longhi riferiva anche una 'Madonna' (*fig. 43*) già in collezione Spiridon a Roma, classificata pure dal Garrison come di artista fiorentino, che tuttavia sembrerebbe da ricollegare a un pittore romano attivo verso la metà del secolo, prossimo al frescante dell'oratorio di San Silvestro presso la basilica dei Santi Quattro Coronati a Roma. Negli affreschi con il 'Giudizio Finale e storie di Costantino', databili al 1246 per via di un'iscrizione, si riscontrano infatti i confronti più interessanti con il nostro dipinto, non solo dal punto di vista stilistico, ma persino iconografico e tipologico; si veda, ad esempio, il suppedaneo semicircolare dei troni, piuttosto inconsueto nella pittura fiorentina [49].

L'apporto della tradizione lucchese: il Maestro della Croce delle Oblate

L'identità di esecuzione tra il bel 'Crocifisso' (*fig. 44*) conservato nel convento delle Oblate di Careggi e il dittico degli Uffizi (*fig. 45*) – indicata per primo da Offner e in seguito largamente condivisa dalla critica – giustifica l'introduzione nella storiografia della denominazione convenzionale di Maestro della Croce delle Oblate, attuata dal Garrison, che ritiene l'anonimo un seguace di Bonaventura di Berlinghiero attivo all'incirca per un quindicennio, a partire dalla metà del secolo [50].

Si tratta di una notevole personalità di evidente origine lucchese, confermata del resto dal dittico degli Uffizi, che proviene dal convento di Santa Chiara a Lucca [51]. La formazione dell'artista dovette svolgersi, tuttavia, nella prima metà del secolo, come pare si possa dedurre dalla tavoletta con la 'Deposizione di Croce' resa nota da Victor Lazarev, in cui egli si richiama direttamente alla tarda attività di Berlinghiero [52]. In sostanziale contemporaneità – cioè verso la metà del secolo – dovrebbe collocarsi il già menzionato dittico degli Uffizi, poiché la presenza della 'Santa Chiara' nella valva destra non costituisce un'indicazione cronologica vincolante, al contrario di quanto sostenuto dal Ragghianti, dal momento che essa poté anche essere dipinta in anticipo sulla data di canonizzazione del 1255, specialmente in un'opera destinata a un monastero di Clarisse. L'espressionismo grafico che caratterizza l'anonimo giunge al culmine poco oltre la metà

del secolo nella 'Croce' delle Oblate (*fig. 44*), dove egli conferma l'impiego di accenti formali e cromatici assai simili a quelli dei Berlinghieri – in particolare di Bonaventura – interpretati però secondo una chiave emotiva molto diversa, come fu avvertito chiaramente da Offner [53]. La pacatissima intonazione lirica del figlio di Berlinghiero più dotato sul piano artistico traspare adesso in modo inequivocabile, dopo il restauro della pala francescana di Pescia (*fig. 24*) – firmata da Bonaventura e datata 1235 –, mentre più difficile appare l'eventualità di poter identificare nelle opere del Maestro della Croce delle Oblate una fase ulteriore del suo percorso [54]. Gli sviluppi successivi di Bonaventura – documentato fino al 1274 – sono da riconoscere più probabilmente in opere quali la 'Croce' dipinta della parrocchiale di Tereglio (*fig. 46*) e, soprattutto, nell'altra già nel Museo di Palazzo Venezia a Roma (*fig. 47*), ora nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, che essendo tipologicamente molto affine a quella delle Oblate è utile, a mio avviso, per chiarire la distinzione stilistica fra i due artisti. Se l'autore della 'Croce' conservata nel Convento delle Oblate di Careggi (Firenze) sembra occupato principalmente a definire nel modo più incisivo possibile i contorni delle sue scontrose figure, Bonaventura non trascura il tentativo di rendere fisicamente più credibili i personaggi, perlopiù cordiali ed accattivanti, che animano i suoi dipinti [55].

Ad un pittore in parte affine al Maestro della Croce delle Oblate spetta la 'Madonna' (*fig. 48*) della Galleria dell'Accademia a Firenze, proveniente dal convento francescano di San Miniato (Pisa). Secondo la convincente proposta del Garrison, il dipinto è la parte centrale di un tabernacolo il cui sportello destro era costituito in origine dalle tre 'Storie della Passione di Cristo' (*figg. 48 a-c*) conservate nella Yale University Art Gallery di New Haven.

L'originale artista lucchese responsabile del complesso parzialmente ricostruito (*figg. 48-48 a-c*) – databile con ogni probabilità nel decennio 1250-60 — si distingue per alcune concessioni nei confronti del linguaggio figurativo dei suoi colleghi fiorentini, con particolare riguardo al Maestro del Bigallo. Non a caso, la tavola dell'Accademia è stata ritenuta sovente di scuola fiorentina e in essa si è creduto di scorgere impropriamente anche alcuni riflessi dell'attività di Coppo. Al contrario, l'opera sembra da ricollegare pienamente alla cultura lucchese, sia dal punto di vista iconografico che stilistico: in particolare, si veda il disegno del 'Cristo crocifisso' (*fig. 49*) in una delle tavolette di New Haven, che richiama da vicino quello nel dipinto delle Oblate (*fig. 44*) [56].

Il Maestro della Croce delle Oblate contribuì a introdurre direttamente in ambito fiorentino gli schemi iconografici e compositivi della cerchia dei Berlinghieri, senza riuscire, tuttavia, a incidere determinatamente sulla tendenza artistica locale facente riferimento soprattutto al Maestro del Bigallo. La tradizione lucchese ebbe invece esiti ben più rilevanti nella personale rielaborazione del Maestro del San Francesco Bardi e dell'autore della 'Croce' n. 434 della Galleria degli Uffizi a Firenze.

Note

1 O. SIRÉN, 1922, pp. 185-187. Il volume inaugura la vicenda storiografica moderna della pittura duecentesca toscana e contiene notevoli spunti d'interpretazione storica che hanno avuto grande seguito da parte della critica. Per limitarsi alla situazione fiorentina basterà ricordare l'individuazione di una tendenza narrativa maggiormente interessata ai valori cromatici, rappresentata soprattutto dalla personalità del Maestro della Maddalena — avvistata per la prima volta dal Sirén che ne avviò anche la ricostruzione —, parallela all'altra tendenza plastico-luministica culminante in Coppo di Marcovaldo. I rilievi della SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 503) relativi al volume appaiono ancora oggi sostanzialmente centrati: «Lo studio del critico svedese è francamente empirico per metodo ed è forse aperto alle critiche... perché le conclusioni vanno al di là del possibile nello stato attuale delle nostre cognizioni»; egli ha tuttavia descritto le opere «con una meravigliosa pazienza e simpatia», sebbene sia stato sviato «dal desiderio di trovare ad ogni quadro il suo posto definito, il suo autore, la sua attribuzione». Si veda inoltre la recensione di W. SUIDA, 1922, pp. 321-325.

2 Per la vicenda critica della 'Croce' n. 432 degli Uffizi, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, pp. 158-161; L. MARCUCCI, 1958, pp. 11-13 e, per il restauro eseguito nel 1960, U. BALDINI, 1962, pp. 5-11. Per la 'Croce' della chiesa di San Frediano a Pisa, cfr.E.B. GARRISON, 1949, n. 522; E. CARLI, 1958, pp. 19-23, tavv. 1, 4; il restauro ha rivelato l'esistenza di uno strato pittorico inferiore su cui è dipinto un altro 'Crocifisso' con 'Storie della Passione', cfr. L. BERTOLINI CAMPETTI, 1972, scheda n. 2. Per la 'Croce' del Museo di San Matteo proveniente dalla chiesa pisana del Santo Sepolcro, nota in base al vecchio numero d'inventario come 'Croce' n. 15, cfr.G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, pp. 39-41; E. CARLI, 1974, pp. 33-34. Per la 'Croce' del monastero di Rosano si veda più avanti nel testo.

3 Cfr. P. TOESCA, 1927, p. 1039 n. 46; V. LAZAREV, 1936, pp. 62-67. Il nome del pittore Enrico di Tedice, documentato nel 1254, si leggeva in calce alla 'Croce' dipinta della chiesa di San Martino a Pisa, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, pp. 65-67. Quanto resta della 'Croce' dipinta un tempo conservata nell'oratorio di Castellare e oggi nella chiesa di San Giovanni alla Vena (Vicopisano), autorizza il collegamento con la cerchia di Enrico di Tedice per le opere riunite dal GARRISON (1949, p. 14) con l'attribuzione ad un 'Maestro del Crocifisso di Castellare', come indicato da C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 8 e A. CALECA, 1986, p. 235. A mio avviso, tuttavia, credo siano da riportare nell'ambito del pittore non soltanto la 'Croce' già a Castellare e la tavola del Museo Nazionale di Firenze (n. Carrand 2006; per cui cfr. L. MARCUCCI, 1958, fig. 3), ma anche il dipinto frammentario della chiesa delle Sante Eufrasia e Barbara a Pisa (cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 645), che il CARLI (1958, p. 47) assegna ad una diversa personalità. Per Enrico di Tedice, cfr. E.B. GARRISON, 1949, p. 17; C.L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 8-10; E. CARLI, 1958, pp. 48-52 e A. CALECA, 1986, p. 235.

4 Cfr. R. LONGHI, 1948, pp. 8, 40; la tesi che la 'Croce' n. 432 sia opera di un artista orientale attivo in Toscana è condivisa dal BALDINI (1962, pp. 22-24) e, più recentemente, anche il BERTELLI (1983, p. 9, n. 10) la ritiene di un «maestro di educazione non italiana».

5 Il rapporto tra la 'Croce' degli Uffizi e quella del santuario di Santa Caterina a Siena è sottolineato dal BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 503), che in altra sede ribadisce la matrice culturale pisana del dipinto, cfr. L. BELLOSI-A. ANGELINI, 1986, p. 14. Per il trasferimento a Siena della 'Croce' già in Santa Cristina a Pisa, avvenuto nel 1563, cfr.E. CARLI, 1958, p. 20.

6 U. BALDINI (1962, p. 13) insiste giustamente sull'assoluta rilevanza qualitativa della 'Croce' n. 432; cfr. inoltre E.B. GARRISON, 1949, p. 18.

7 Per il salterio di Marturi, uno dei vertici della miniatura toscana della seconda metà del XII secolo, si veda nel testo fondamentale di K. BERG, 1968, pp. 118 e ss., 236-238 e figg. 148-163. L'identità di esecuzione con la 'Croce' di Pisa fu proposta da R. LONGHI, 1948, p. 38; il riferimento è respinto giustamente da E. CARLI, 1974, p. 33.

8 Cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, II, n. 1, 1955, pp. 4 e 70-75.

9 Cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, I, n. 4, 1954, pp. 158 e 198-201; K. BERG, 1968, p. 135-140, 293-294. Dopo un accenno della MARCUCCI (1958, p. 13) circa l'affinità con la 'Croce' n. 432, ripreso e condiviso da C. BERTELLI (1987, p. 605), la miniatura della Laurenziana è stata attribuita all'autore di quel dipinto dalla GARZELLI, 1975, pp. 21-22.

10 La collocazione cronologica più accreditata per la 'Croce' degli Uffizi è nell'ultimo quarto del secolo XII. Per la datazione anteriore al 1150 si sono pronunciati l'ARSLAN, 1936, pp. 231-238 e il BALDINI, 1962, p. 14. D'altra parte, alcuni studiosi hanno considerato la possibilità di una data leggermente posteriore: ad esempio, il RAGGHIANTI (1955, p. 1) propone l'inizio del XIII secolo, mentre il BOLOGNA (1978, p. 54) crede il dipinto eseguito nei primi decenni del Duecento.

11 Cfr. U. BALDINI, 1962, p. 28.

12 R. LONGHI, 1948, p. 40.

13 Per la descrizione del dipinto e le vicende critiche iniziali, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, p. 163), dove, tra l'altro, è ribadita la profonda diversità stilistica dalla 'Croce' degli Uffizi. Il giudizio sull'opera è reso più difficile poiché la superficie pittorica, che almeno in apparenza è priva di ridipinture significative, è molto offuscata; il restauro del dipinto è auspicabile sia per la pulitura che per il consolidamento del colore.

14 Cfr. O. SIRÉN, 1922, p. 183. Il RAGGHIANTI (1955, p. 1) ritiene la 'Croce' di Rosano eseguita da un pittore attivo probabilmente a Pisa e anche il CARLI (1958, p. 20) la giudica opera pisana, ma con notevoli rimandi alla cultura lucchese. La MARCUCCI (1958, p. 13) crede invece fiorentino l'autore della 'Croce', derivata tuttavia da un modello pisano che potrebbe identificarsi anche con la 'Croce' n. 432. Nel riprendere l'opinione dell'OFFNER (1933, p. 75), il GARRISON (1949, n. 525) l'attribuisce senza riserve ad un artista fiorentino del tardo XII secolo. Il PREHN (1976, p. 30) ripropone soprattutto per la figura di 'Cristo' la vicinanza al dipinto degli Uffizi. Anche il MARQUES (1987, pp. 17, 294) ricollega alla cultura pisana la 'Croce' di Rosano, da lui datata intorno al 1200.

15 Cfr. P. TOESCA, 1927, p. 1039, n. 46.

16 Per Margarito e Ristoro d'Arezzo, cfr. A.M. MAETZKE, 1973, pp. 95-112; EAD., 1974, pp. 22-28; si veda inoltre L. BELLOSI, in L. BELLOSI-A. ANGELINI, 1986, pp. 15-21 e A. LABRIOLA, 1987, pp. 145-160.

17 Per la 'Croce' del Museo Civico di Castiglion Fiorentino (Arezzo), proveniente dall'oratorio della Pieve Vecchia, cfr.G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 125; avvicinata dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 647) a Margarito e datata nella seconda metà del Duecento, l'opera fu retrodatata da LONGHI, 1948, p. 39. La MAETZKE (1986, pp. 364, 374 n. 2) esclude invece qualsiasi rapporto con Margarito. Il MARQUES (1987, pp. 15, 292) ne riconosce i rapporti con Margarito e la data alla metà del secolo.

18 Il GARRISON (1949, n. 513) ha proposto di datare la 'Croce' di Castiglion Fiorentino (per cui si veda la nota precedente) al 1240-50, ma tale datazione si può anticipare forse di almeno un ventennio. La collocazione cronologica della 'Croce' di Rosano agli inizi del Duecento è ritenuta probabile, tra gli altri, dalla MARCUCCI, 1958, p. 13 e da F. BOLOGNA, 1978, p. 54.

19 Alla fine del XII secolo il monastero di Rosano fu attratto nell'orbita d'influenza dei conti Guidi; situato al margine dei domini dei potenti signori del Casentino, esso rappresentava la punta più avanzata in territorio fiorentino, cfr. in A. CONTI, 1983, p. 100. L'inserimento della 'Croce' di Rosano nell'ambito di una problematica artistica 'aretina' è asserito anche da A. CONTI, 1986, p. 86. Cfr. inoltre A. TARTUFERI, 'Arte Crist.', 1988, p. 431.

20 Cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, I, n. 3, 1954, pp. 82 e 155; K. BERG, 1968, p. 116.

21 La 'ruota' della scarsella è interpretata come una simbolica rappresentazione della volta celeste da K. LEHMANN, 1945, pp. 1-27. Per le questioni iconografiche si veda soprattutto B. KLANGE, 1975, pp. 248-258, che propone d'interpretare la decorazione come raffigurazione della Gerusalemme Celeste.

22 L'iscrizione è la seguente: «ANNUS PAPA TIBI NONUS CURREBAT HONORI / AC FEDERICE TUO QUINTUS MONARCA DECORI / VIGINTI QUINQUE CHRISTI CUM MILLE DUCENTIS / TEMPORA CURREBANT PER SECULA CUNCTA MANENTIS / HOC OPUS INCEPIT LUX MAI TUNC: DUODENA / QUOD DOMINI NOSTRI CONSERVET GRATIA PLENA / SANCTI FRANCISCI FRATER FUIT HOC OPERATUS / JACOBUS IN TALI PRE CUNCTIS ARTE PROBATUS». L'identificazione di «Jacobus» con il pittore e mosaicista romano Jacopo Torriti, seguita per secoli dal Vasari in avanti, fu contestata dal RUMOHR (1827, I, p. 336) e confutata definitivamente dal MILANESI (VASARI-MILANESI, I, 1878, pp. 339-344). La durata dei lavori si protrasse per qualche anno, com'è indicato anche dal fatto che Francesco d'Assisi, già citato come santo nell'iscrizione, fu canonizzato solo nel 1228 (cfr. ad esempio M. BOSKOVITS, 1976, p. 5 n. 23).

23 Per l'interpretazione in chiave classicheggiante dei mosaici della scarsella, cfr. soprattutto G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, 1875, I, pp. 142-143 e C.L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 5-8. Per la vicenda critica dei mosaici, cfr. B. KLANGE, 1976, pp. 3-17, che riprende la tesi della formazione veneziana di Fra Jacopo. Un accenno alla tendenza classicheggiante della 'Bibbia' di Calci in rapporto ai mosaici fiorentini è in G. DALLI REGOLI, 1979, pp. 23-50; per la 'Bibbia' di Calci, cfr. K. BERG, 1968, pp. 151, 224-228, con bibl. e G. DALLI REGOLI, 1981, pp. 7-8. La datazione di questo capolavoro della miniatura medievale italiana ai primi del XIII secolo è indicata anche dal BOSKOVITS (com. orale), mentre L. BELLOSI (1988, p. 49 n. 19) propone ora di riconoscervi un'opera di Salerno di Coppo.

24 Per i 'restauri' subiti in particolare dai mosaici della scarsella, cfr. L. PONTICELLI, 1950, pp. 125-126; 1951, pp. 51-55.

25 Per la distinzione stilistica l'intervento più importante è quello di O. DEMUS, 1951, pp. 101-110. Lo studioso ritiene i 'Profeti' sull'intradosso eseguiti da un artista toscano sul finire del Duecento. I 'Profeti' tra i raggi della ruota sono in evidente contrasto stilistico e cronologico con il resto della decorazione: l'attribuzione a un maestro veneziano del primo Trecento (cfr. O. DEMUS, 1951, p. 108) è accolta anche dalla KLANGE, 1976, pp. 9-10. È possibile che sia da riferire proprio ai mosaici qui indicati l'esigenza di rivolgersi anche a maestri veneziani riportata negli statuti dell'Arte di Calimala, che patrocinava la decorazione del Battistero, dopo l'allontanamento dai lavori nel 1301 dei maestri «Bingus» e «Pazzus», sorpresi a rubare materiale di lavoro, cfr. in VASARI-MILANESI, I, 1878, p. 344. Buone riproduzioni dei mosaici della scarsella sono nel volume di A. DE WITT, 1959, V, tavv. XV-XLIV.

26 Sugli accenti romanici del linguaggio di Fra Jacopo insiste particolarmente la KLANGE, 1976, pp. 6, 9, che si spinge a ipotizzare un rapporto con la scultura di ambito wiligelmico.

27 Il RAGGHIANTI (1955, p. 7) considera i telamoni rifatti nello stile del Maestro del San Francesco Bardi, mentre alcuni riflessi della decorazione di Fra Jacopo nella pala di Santa Croce sono indicati da V. LAZAREV, 1955, p. 58.

28 Il SALMI (1930-31, pp. 549, 566) indica come elemento principale nella decorazione della scarsella il tipo iconografico della 'Madonna col Bambino', largamente diffuso nella pittura fiorentina duecentesca; cfr. inoltre B. KLANGE, 1976, pp. 14-15.

29 Cfr. P. TOESCA, 1927, p. 1001. L'ipotesi è seguita, tra gli altri, da M. SALMI, 1930-31, p. 549 e V. LAZAREV, 1967, p. 328. Di avviso a ragione nettamente contrario è invece B. KLANGE, 1976, p. 4. Anche il RAGGHIANTI ('Crit. Arte', 1969, p. 6) ritiene eseguito sotto la responsabilità di Fra Jacopo il fregio intorno alla lanterna della cupola, ad una data successiva al 1228, ma individua degli inserti di epoca posteriore nelle teste entro i clipei, eseguite, a suo dire, su cartoni di Meliore e di Giotto. Secondo lo studioso, inoltre, tale decorazione potrebbe essere stata operata dal «magister Costantinus» che risulta attivo nel cantiere del Battistero nel 1266 con il figlio «Feius» (cfr. VASARI-FREY, 1911, p. 328). Per le riproduzioni relative al fregio ornamentale alla sommità della cupola, cfr. A. DE WITT, 1959, V, tav. I-II.

30 E. SANDBERG VAVALÀ, 1929, pp. 762-763. In forma più o meno analoga tale concetto è espresso anche da R. OFFNER, *It. Primitives*, 1927, pp. 10-11; M. SALMI, 1930-31, p. 543; E.B. GARRISON, 1949, p. 18. Esso è ripreso, inoltre, con l'accentuazione del ruolo della pittura lucchese, da E. CARLI, 1958, p. 24; R. OERTEL, 1968, p. 41; F. BOLOGNA, 1978, p. 74; E.T. DE WALD, 1978,p. 51.

31 R. OFFNER, 1933, p. 76 n. 21: «Sirén's Lucchese aberration, which regards very nearly everything... in the earlier thirteenth century in Florence... is responsible for much confusion in the field...».

32 Berlinghiero era figlio di un tal Melanese, mentre il patronimico Berlinghieri è un'addizione indebita, secondo una pratica che ricorre anche per altri pittori dell'epoca, cfr. E.B. GARRISON, 1949, p. 12. Cfr. inoltre I. BELLI BARSALI, 1967, pp. 120-121 e 125-126, E.M. ANGIOLA, 1980, pp. 82-84 e A. CALECA, 1986, p. 234.

33 Cfr. G. COOR-ACHENBACH, 1952, pp. 252-253. Il GARRISON ('Boll. Arte', 1951, pp. 293-296) aveva già riconosciuto con l'aiuto di un'incisione ottocentesca l'appartenenza del terminale ora nel Museo di Fucecchio (per cui cfr.L. MARCUCCI, 1958, pp. 13-15; P. DAL POGGETTO, 1969, pp. 7-8) alla 'Croce' già nel Monastero di San Salvatore. L'altro terminale, qui pubblicato per la prima volta, mi fu cortesemente segnalato già da Filippo TODINI. Per il restauro del 'Crocifisso', cfr. A. CALECA, 1981, pp. 17-19, dove, tra l'altro, l'iscrizione recuperata è decifrata come segue: «BERLINGERIUS VULTERRANUS ME PINXIT A.D.M. ...». Personalmente, ad un esame ravvicinato della scritta, ho potuto leggere appena il nome dell'artista. Per quanto riguarda invece la data del 1238, tramandataci dalle iscrizioni più recenti della 'Croce', essa può essere in effetti prossima o addirittura coincidere con quella originale; in tal caso si potrebbe supporre che il dipinto sia stato ultimato nella bottega del pittore, che risulta già morto entro il febbraio del 1236 (cfr. E.M. ANGIOLA, 1980, p. 83).

34 Per il tabernacolo oggi a Cleveland – riconosciuto a Berlinghiero per primo da Richard Offner –, cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 284 e H.S. FRANCIS, 1967, pp. 92-96. Sul frammento di Avignone, cfr. M. LACLOTTE-E. MOGNETTI, 1977, no. 30; un altro lacerto del medesimo 'Crocifisso' si trova nel Museo di Rio de Janeiro (cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 604). A mio modo di vedere non convince il collegamento proposto da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 12) fra la tavola di Avignone e il volto di 'Cristo' – ulteriore frammento di un 'Crocifisso' – inserito in un pilastro della pieve di Calci (*fig. 22*), che appare di cultura inequivocabilmente pisana e presuppone la conoscenza della fase neo-ellenistica di Giunta; tale collegamento è invece riaffermato da P. FERRETTI, 1987, pp. 307-316.

35 Per il percorso stilistico e cronologico di Giunta Pisano e, inoltre, per alcune interessanti proposte integrative del suo catalogo, si veda il saggio di M. BOSKOVITS, 1973, pp. 339-352. La pala già nel San Francesco di Pisa, ora nel Museo di San Matteo, fu avvicinata all'ambito giuntesco dal GARRISON, 1949, p. 19 e n. 408, che ne intese appieno la portata storica. La proposta del BOSKOVITS di riconoscere nell'opera un dipinto autografo di Giunta eseguito prima del 1235 – la data, cioè, della pala di Bonaventura Berlinghieri a Pescia (*fig. 24*), che da essa dipende iconograficamente – è pienamente condivisibile dal punto di vista stilistico. I prodigi del santo ivi raffigurati erano di certo ben noti, soprattutto negli ambienti francescani, assai prima della pubblicazione del '*Trattato dei miracoli*' di Tommaso da Celano (1250 ca.) in cui furono raccolti; tale argomento (cfr. A. CALECA, 1986, p. 235), perciò, non è sufficiente a ritardare l'esecuzione del dipinto a dopo la metà del secolo e respingere l'attribuzione a Giunta, cfr. A. TARTUFERI, 1987, p. 46.

36 Per la ricostruzione del Maestro del Bigallo, cfr. R. OFFNER, 1933, p. 76 e, inoltre, E.B. GARRISON, 1949, pp. 12-13, C.L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 11-12 e L. MARCUCCI, 1958, pp. 25-26. Sulla formazione lucchese del pittore insistono in modo particolare E. CARLI, 1958, p. 24 e F. BOLOGNA, 1978, p. 74.

37 La 'Croce' del Bigallo non figura in nessuno degli antichi inventari della Compagnia; è indicativo il fatto che a conferma dei presunti legami dell'opera con l'istituzione sia stata additata per l'assonanza verbale la presenza del gallo alla base, legata ovviamente all'episodio del 'Rinnegamento di Pietro', cfr. G. POGGI, 1904, p. 190 e C. RICCI, 1904, p. 215. Sul dipinto e la bibl. relativa, cfr. H. KIEL, 1977, p. 117. Per i richiami alla miniatura, cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, I, n. 4, 1954, pp. 158 e 198; II, n. 1, 1955, p. 71.

38 Sulla 'Croce' di Chicago , cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, 1939, pp. 34-40. Il GARRISON, 1949, p. 12 e n. 467, data il dipinto molto tardi, nel decennio 1255-65, ritenendolo esemplare dell'ultima fase del pittore; più giustamente, a mio avviso, il RAGGHIANTI (1955, p. 12) sottolinea la vicinanza con la 'Croce' del Bigallo. Per le 'Madonne' in collezione Acton e del Museo di Nantes, ora restaurata, cfr. E.B. GARRISON, 1949, nn. 220 e 228, che le data nel decennio 1245-55. Per quanto riguarda il tipo morfologico-iconografico, definito da Garrison «Arcuated Rectangles», si veda l'introduzione relativa in E.B. GARRISON, 1949, p. 88; per l'analisi tipologica del trono in esse raffigurato, cfr. invece J.H. STUBBLEBINE, 1957, p. 25.

39 Per la 'Madonna' già a Pittsburgh, passata in vendita a New York, Christie's, il 3 giugno 1980, cfr. GARRISON, 1949, n. 231, che suppone, credo senza ragione, l'intervento di un aiuto; la datazione proposta dallo studioso nel decennio 1240-50 mi pare invece da confermare.

40 Il RAGGHIANTI (1955, p. 12) ritiene la 'Croce' di Roma, a mio avviso erroneamente, una «probabile opera primitiva del Maestro del Bigallo» e indica un rapporto con il già citato frammento della Pieve di Calci (*fig. 22*), per cui si veda sopra la nota 34, che invece è molto utile a conferma dei riflessi pisaneggianti riscontrabili nella fase tarda dell'artista. Per la 'Croce' pisana da San Paolo a Ripa d'Arno, cfr. E. CARLI, 1974, pp. 37-38, che l'attribuisce dubitativamente a Giunta; il BOSKOVITS (1973, p. 352 n. 17) la ritiene invece di un seguace del maestro, autore anche della 'Croce' nella Galleria Nazionale di Palermo (cfr. R. DELOGU, 1977, fig. 29) e di una 'Madonna' in collezione Acton a Firenze (*fig. 94*), per cui cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 202.

41 Nella sua copia del Catalogo della Mostra Giottesca (cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 249), conservata nell'ufficio del 'Corpus of Florentine Painting' presso l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze, a proposito della tavola di Peccioli Offner ha annotato: «Related to Bigallo + Kreuzenstein + Mus. Art. Ind. Crosses». Si tratta, cioè, delle 'Croci' dipinte attribuibili al Maestro del Bigallo: quella oggi a Chicago proviene infatti dalla collezione Wilczek a Kreuzenstein (Austria), mentre la 'Croce' ora nella Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma era nel Museo Artistico Industriale (cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 486). Per la tavola di Peccioli, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 249; anche il GARRISON (1949, no. 47) ritiene fiorentino il dipinto, ma propone una datazione nel decennio 1270-80 che va anticipata, a mio avviso, a poco oltre la metà del secolo. L'opera fu avvicinata a Enrico di Tedice dal RAGGHIANTI (1955, p. 10) e tale opinione è condivisa dal MARQUES, 1987, p. 283.
Il PROCACCI (1966, p. 360 e fig. 6) ha indicato giustamente l'affinità con l'ambito del Maestro del Bigallo a proposito della lunetta con il 'Cristo fra i Santi Jacopo e Giovanni Evangelista', dipinta nella controfacciata del duomo di Pistoia.

42 Cfr. L. COLETTI, 1941, p. XXXI; R. LONGHI, 1948, p. 41. L'appartenenza al catalogo di Margarito delle note immagini di 'San Francesco' che gli sono generalmente ricollegate è revocata in dubbio dalla MAETZKE, 1974, pp. 28-30. In proposito, tuttavia, la CIARDI DUPRÉ (1980, pp. 7-8 e n. 10) osserva giustamente che le variazioni stilistiche riscontrabili in tali raffigurazioni rendono improbabile l'ipotesi della Maetzke che esse siano derivazioni della tavola proveniente dal convento di Sargiano (Arezzo, Museo Medioevale e Moderno).

43 Cfr. ad esempio, R. OERTEL, 1953, pp. 25-26 e A.M. MAETZKE, 1974, p. 17.

44 Per la 'Madonna' del Museo Bandini a Fiesole, cfr. M.C. BANDERA VIANI, 1981, p. 2; l'attribuzione al Maestro del Bigallo proposta dal RAGGHIANTI (1955, p. 11) è respinta dal TARTUFERI, 1986, p. 270, mentre l'accostamento al Maestro di Tressa è suggerito verbalmente dal BOSKOVITS. Sul Maestro di Tressa si veda ora L. BELLOSI-A. ANGELINI, 1986, pp. 11-15, con bibliografia.

45 Per la pala di Greve, pubblicata dal PARRONCHI, 1937, pp. 31-36, cfr. A. TARTUFERI, 1986, pp. 269-270; per il restauro dell'opera si veda M. CIATTI, 1986, pp. 419 e ss., che propone, a mio avviso senza ragione, l'identità esecutiva con la 'Madonna' del Museo Bandini. Per la tavola del Maestro di Tressa in collezione Chigi Saracini a Siena, cfr. L. BELLOSI-A. ANGELINI, 1986, pp. 11-15.

46 Il GARRISON (1949, p. 27) esprime un giudizio criticamente riduttivo del pittore e ne colloca l'attività all'incirca nel decennio 1270-80; allo studioso va comunque il merito di avere ricollegato all'anonimo i due dipinti citati nel testo. Egli avvicina inoltre al Maestro di Rovezzano i 'Santi' affrescati sulla parete destra del presbiterio della Basilica di San Miniato al Monte a Firenze, per i quali si veda nel catalogo del Maestro della Sant'Agata.

47 Cfr. C.L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 12-15. L'affinità tra l'autore della 'Madonna' di Rovezzano e il Maestro del Bigallo è indicata da R. OFFNER, 1933, p. 76, mentre il BOLOGNA, 1978, p. 74, sottolinea i riflessi della cultura lucchese.

48 Per la 'Bibbia' della Biblioteca Laurenziana (Cod. Mugellano 2) proveniente dal monastero di San Francesco in Agro Mugellano, cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, I, n. 3, 1954, pp. 82 e 154 e K. BERG, 1968,

pp. 111-113, 271-272 e figg. 125-131. Al cosiddetto 'Master of the S. Francesco in Agro Mugellano Bible' il Garrison attribuisce giustamente anche la decorazione di un codice del British Museum di Londra (MS. Harleian 7183), mentre in modo meno convincente ricollega alla stessa cerchia due miniature ritagliate degli Uffizi (Gabinetto Disegni e Stampe, nn. 3E, 4E); lo studioso ritiene di datare la decorazione della 'Bibbia' della Laurenziana ancora nel XII secolo.

49 Il dipinto già in collezione Spiridon a Roma misura m. 0,96 × 0,63. Pubblicato da C. WEIGELT (1927, p. 257, fig. 3) come di pittore senese, oppure umbro, del 1290 ca., fu riferito dalla COOR (1947-49, p. 17 n. 3) all'ambiente di Meliore e attribuito da LONGHI (1948, p. 41) al Maestro di Rovezzano. Classificato dal GARRISON (1949, n. 309) come di pittore fiorentino del 1270-80 e riprodotto dalla SHORR (1954, p. 49) con l'attribuzione a Meliore. Il MARQUES, 1987, p. 293, lo ritiene di un pittore fiorentino del 1260-1280. L'appartenenza dell'opera alla cultura duecentesca romana è suggerita dal BOSKOVITS (com. orale). Per gli affreschi di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma, cfr. G. MATTHIAE, 1966, II, pp. 146-152.
Parimenti romana, in direzione di Jacopo Torriti, è la 'Madonna' già in collezione Gerli a Milano, per cui cfr.E.B. GARRISON, 1949, n. 64. Questa tavola è stata riunita dal MARQUES (1987, p. 75) a formare un gruppo di assoluta inconsistenza con la tavola n. 9213 degli Uffizi a Firenze (fig. 91) e l'"Annunciazione' del Museo Stibbert di Firenze, che spetta a Ristoro d'Arezzo, cfr. A. LABRIOLA, 1987, p. 152, fig. 12.

50 Per il Maestro della Croce delle Oblate, cfr. E.B. GARRISON, 1949, p. 24 e C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 8. I dipinti attribuiti all'artista sono ricollegati a Bonaventura di Berlinghiero da R. LONGHI, 1948, p. 31 e, con riserva, da F. BOLOGNA, 1978, p. 74.

51 Per il dittico degli Uffizi, cfr. L. MARCUCCI, 1958, pp. 19-21. Va tenuto presente che la valva destra è in cattive condizioni di conservazione, al punto che in occasione del restauro non furono rimosse le ridipinture dei volti della Madonna e del Bambino, atribuibili verosimilmente a Deodato Orlandi, per la carenza della pittura originale (cfr. L. MARCUCCI, 1958, p. 19). Anche per tale considerazione, non paiono sussistere motivi sufficienti per attribuire a pittori diversi le due tavolette (cfr. C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 8), peraltro stilisticamente omogenee.

52 Cfr. V. LAZAREV, 'Burl. Mag.', 1927, pp. 56-62, tav. IIB, con l'attribuzione al seguace di Bonaventura Berlinghieri autore del dittico degli Uffizi. Cfr. inoltre E.B. GARRISON, 1949, n. 655, come del Maestro della Croce delle Oblate e la datazione 1260-65, da anticipare a mio avviso nel decennio 1240-50.

53 R. OFFNER, *It. Primitives*, 1927, pp. 9-11; per la 'Croce' delle Oblate, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 27.

54 Per il restauro della pala francescana di Pescia, cfr. F. FALLETTI, 1986, pp. 347-349; per l'identificazione del Maestro della Croce delle Oblate con Bonaventura Berlinghieri si veda sopra alla nota 50 e, in contrario, cfr. A. TARTUFERI, 1987, p. 46.

55 Per la 'Croce' di Tereglio, cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 510, C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 41 e A. CALECA, 1986, p. 235, che ne sottolinea l'affinità con Bonaventura di Berlinghiero. Per la 'Croce' oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma, cfr.A. SANTANGELO, 1948, pp. 27-28 e R. OERTEL, 'Mitt. K.I.F.', 1953, p. 32, che ritiene genericamente l'opera di scuola lucchese, ma indica la datazione plausibile nel decennio 1250-60.

56 La relazione tra le tavolette di New Haven e il dipinto della Galleria dell'Accademia di Firenze fu indicata da E.B. GARRISON, 1949, nn. 291 e 679; per la tavola fiorentina, cfr. L. MARCUCCI, 1958, pp. 37-39. Il collegamento è revocato in dubbio, a mio avviso senza ragione, da C. SEYMOUR Jr., 1970, pp. 18-22.

Capitolo II

La tendenza plastico - luministica

I Maestri del San Francesco Bardi e della Croce n. 434

Se il Maestro del Bigallo è l'esponente più tipico della pittura fiorentina nella prima metà del Duecento, nell'ignoto maestro cui fu affidata l'esecuzione della grande pala con 'San Francesco e venti episodi della sua leggenda' (*fig. 50*) — collocata sull'altare della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze alla fine del XVI secolo — va individuato un artista fiorentino «sulle tracce dei lucchesi» (Longhi) [1]. Non a caso, infatti, il Sirén riunì intorno a quel dipinto un gruppo di opere — che oggi ci appare piuttosto eterogeneo con l'attribuzione ipotetica a Barone di Berlinghiero, uno dei tre figli del noto pittore lucchese, prima che Richard Offner ne dichiarasse con fermezza l'origine fiorentina, pur ammettendone il debito non trascurabile nei confronti della cultura lucchese [2].

Vale la pena di ripercorrere pazientemente lo svolgersi delle vicende critiche da allora in avanti, poiché si tratta di uno di quei casi esemplari in cui la discriminazione stilistica derivante dall'indagine filologica — perseguita nella fattispecie da alcuni dei suoi massimi protagonisti — si risolve direttamente, anzi s'identifica, non solo nella precisazione delle singole personalità, ma soprattutto con l'individuazione degl'indirizzi di carattere più generale insostituibili per la ricostruzione storica.

Sotto questo aspetto è da sottolineare il contributo recato da Offner nel saggio pubblicato in occasione della Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, svoltasi a Firenze nell'ormai lontano 1933. Nel riprendere una distinzione in parte già adombrata dal Sirén, egli indicò nel 'San Francesco' Bardi, nella 'Croce' n. 434 degli Uffizi e nel dossale di Vico l'Abate, gli esemplari principali appartenenti alla tendenza della pittura fiorentina duecentesca più interessata alla definizione plastica e culminante in Coppo di Marcovaldo, a fronte dell'altro indirizzo che procede dal Maestro del Bigallo, di carattere più spiccatamente narrativo. Questa interpretazione critica di fondo è stata accolta in modo pressoché unanime e, d'altra parte, essa resta tuttora valida nella sostanza, nonostante che oggi possa essere integrata alla luce delle indagini più recenti [3].

Il Garrison introdusse per primo la denominazione critica Maestro del San Francesco Bardi, ritenendo dello stesso autore soltanto la tavola con le 'Stimmate di San Francesco' degli Uffizi (*fig. 55*), sottolineando inoltre la stretta correlazione stilistica con altre due opere molto affini tra loro: le 'Croci' dipinte degli Uffizi (*fig. 63*) e del Conservatorio delle Montalve alla Quiete (*fig. 65*), quest'ultima ancora oggi quasi interamente ridipinta con l'eccezione della figura di 'Cristo' [4].

Un passo ulteriore di notevole importanza fu compiuto dal Prehn, cui spetta il

merito di aver notato che alla tavola della Cappella Bardi lavorarono due pittori, dei quali nessuno può essere identificato con l'autore del 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi [5]. L'ipotesi è stata confermata dal restauro del dipinto, che ha evidenziato una differenza di esecuzione soprattutto nelle storie della parte inferiore, al di sotto della figura del santo [6].

Il Boskovits, in un fondamentale intervento su Coppo di Marcovaldo, ha cercato di definire l'ambito nel quale dovette svolgersi la formazione del pittore, annettendo un ruolo primario all'artista cui toccò l'incarico di dipingere la pala di Santa Croce — caratterizzato in maniera assai appropriata come un «precursore di Coppo» —, che soprattutto nelle scene inferiori (*fig. 54*) si servì di un collaboratore forse da identificare con lo stesso Coppo di Marcovaldo, come vedremo più avanti [7]. Anche il Boskovits, che mantiene la denominazione introdotta dal Garrison, ritiene di attribuire con sicurezza all'autore principale del 'San Francesco' Bardi soltanto da tavola degli Uffizi (*fig. 55*) con le 'Stimmate di San Francesco'. Lo studioso si sofferma sullo «spirito violento ed appassionato» dell'ignoto artista, le cui raffigurazioni sembrano fissate nel momento di massima tensione drammatica. Caratteristico è, poi, il fortissimo chiaroscuro che modella attraverso profonde striature di luce le «maschere tragiche» dei personaggi, secondo alcuni accenti a mio avviso assai simili a quelli riscontrabili nella produzione tarda di Berlinghiero (*fig. 20*).

Se l'influenza lucchese non può essere negata, d'altra parte, si evidenziano alcuni aspetti — il modo pausato di ordinare le composizioni, la predilezione per i colori vivaci distribuiti in porzioni quanto più possibile ampie e, soprattutto, alcuni manierismi grafici — che riflettono la tradizione del Maestro del Bigallo [8].

Le 'Stimmate' degli Uffizi (*fig. 55*) documentano il momento di aperta adesione alla cultura lucchese, ancora sull'esempio della fase più antica di Berlinghiero, mentre nella 'Madonna col Bambino' (*fig. 57*) di ubicazione ignota che pure gli spetta, il Maestro del San Francesco Bardi dà la misura della forza e dell'originalità con cui interpreta le composizioni della cerchia berlinghieresca (*fig. 58*) [9].

L'attività dell'artista si concluse presumibilmente poco oltre la metà del secolo — la datazione più accreditata per la pala di Santa Croce [10] — ma dal momento che le novità da lui introdotte non sfuggirono ai colleghi più attenti, se ne trovano riflessi in alcuni dipinti databili entro il sesto decennio del secolo: ad esempio, nella pressoché sconosciuta 'Madonna col Bambino' (*fig. 56*) della chiesa di San Bartolomeo a Galliano, a nord di Firenze, nonché in quella della Galleria dell'Accademia (*fig. 90*) proveniente da San Jacopo a Cozzile [11].

Di ben altra importanza, tuttavia, è il rapporto tra la tavola di Santa Croce e l'imponente dipinto del Museo Statale di Arti Figurative a Mosca, raffigurante la 'Madonna col Bambino in trono' nella parte centrale e, intorno, uno dei cicli più completi fra quelli a noi noti con 'Storie della Vergine' (*fig. 59*): un autentico monumento della pittura fiorentina del Duecento che di solito è riportato alla cerchia di Coppo di Marcovaldo e datato molto avanti nel secolo, nel corso dell'ottavo decennio. Dopo la pubblicazione del Lazarev l'opera è stata perlopiù considerata di sfuggita dagli studiosi, mentre al contrario meriterebbe un'indagine speciale da cui potrebbero scaturire chiarimenti e spunti di ricerca. In ogni caso, sembra opportuno sottolineare almeno che la sua datazione è più antica di quanto ritenuto comunemente, da circoscrivere forse entro il 1260 come porterebbero a credere le affinità con il 'San Francesco' Bardi, datato dalla maggioranza degli studiosi intorno alla metà del secolo [12].

In modo analogo a quanto è dato di riscontrare nel dipinto fiorentino, nella tavola di Mosca si distingue con chiarezza l'intervento di due artisti, che tuttavia non compromette la sostanziale unità stilistica dell'insieme.

Il maestro responsabile della commissione, cui si deve il gruppo centrale (*fig. 60*) e alcune delle storie laterali (*fig. 61*), è un parallelo culturale immediato del giovane Coppo, in stretta adesione con il Maestro del San Francesco Bardi (*figg. 52, 54*). Il dotato collaboratore è contraddistinto invece dalla stesura pittorica più sciolta, di marca pisaneggiante (*fig. 62*), e si propone come un'interessante figura collaterale al Maestro di Santa Maria Primerana (*fig. 99*). L'autore del 'Crocifisso' n. 434 della Galleria degli Uffizi (*fig. 63*), la cui attività si concluse probabilmente entro la prima metà del secolo, si distingue invece per un linguaggio di timbro nettamente più arcaico.

Questa personalità anonima — cui secondo il Boskovits sarebbero da attribuire anche la 'Croce' (*fig. 65*) ridipinta delle Montalve alla Quiete, la versione più antica del 'Crocifisso' portatile di Fiesole (*fig. 64*), la pala francescana del Museo Civico di Pistoia (*fig. 67*), nonché la frammentaria e ridipinta 'Madonna col Bambino' (*fig. 66*) della SS. Annunziata di Rosano [13] — appare meno interessata del Maestro del San Francesco Bardi alla definizione plastica e luministica. Non estraneo alla pacata narrativa di Bonaventura Berlinghieri, il Maestro della Croce n. 434 dovette guardare, tuttavia, anche alla contemporanea cultura pisana, specialmente in direzione del singolare ed impetuoso artista cui si deve la pala del Museo di Pisa (n. 1583) con 'Santa Caterina d'Alessandria e storie della sua vita' (*fig. 68*), databile presumibilmente nel decennio 1235-45. A proposito di questo dipinto — un tempo nella chiesa di San Silvestro a Pisa — gli storici hanno sottolineato in passato l'affinità con il 'San Francesco' Bardi; tuttavia, la minore elezione formale del suo autore, che si esprime in una narrazione solo in apparenza ingenua e trascurata, ma oltremodo piacevole, sollecita in termini più concreti un confronto con il pittore del 'Crocifisso' fiorentino [14].

Coppo di Marcovaldo e suo figlio Salerno

Le recenti proposte del Boskovits su Coppo di Marcovaldo consentono d'inserirne l'attività nel vivo della tradizione pittorica fiorentina del Duecento, avvistandone gli esordi al seguito dell'autore del 'San Francesco' Bardi e restituendogli lo splendido dossale di Vico l'Abate — attualmente nei depositi dell'Arcivescovado presso la chiesa di Santo Stefano al Ponte a Firenze —, che il restauro ha confermato una delle opere più significative del secolo [15].

L'importanza dell'attività coppesca — peraltro costantemente indicata dagli studiosi che nella scala dei valori hanno preposto da sempre il solo Cimabue — oggi appare più chiara dal punto di vista storico, poichè la figura del pittore ha perduto quel carattere di *deus ex machina* senza passato che segnava la fisionomia artistica della Firenze duecentesca con opere di evidente maturità stilistica e culturale, situate però nelle località più decentrate rispetto alla città. Il percorso di Coppo che ora cercheremo di riassumere, pur presentando ancora alcuni aspetti da chiarire, è sufficientemente definito almeno nelle linee generali.

L'ipotesi avanzata cautamente dal Boskovits, secondo il quale la più antica testimonianza dell'arte di Coppo sarebbe da individuare intorno alla metà del secolo in alcune delle storie francescane della pala di Santa Croce (*fig. 54*), è resa assai verosimile dall'affinità che intercorre tra quest'ultime e quelle ai lati del 'Crocifisso' di San Gimignano (*fig. 70*): identica è la tensione espressiva e la ricerca della traduzione plastica della forma, tuttavia molto più accentuata nel dipinto fiorentino, e anche le tipologie dei personaggi non sono molto dissimili tra loro.

Secondo il parere prevalente della critica la 'Croce' del Museo Civico di San Gimignano — avvicinata per la prima volta all'artista da Pietro Toesca [16] — potrebbe spettare ad un momento precedente il soggiorno senese e, in effetti, l'ipotesi sembra confermata dalla notevole affinità complessiva riscontrabile con la 'Croce' n. 434 (*figg. 63, 69-71*).

Coppo è ricordato per la prima volta nel febbraio 1260 come pittore abitante nel popolo di San Lorenzo a Firenze [17], tra coloro che avrebbero dovuto combattere contro i senesi a Montaperti; nel corso della celebre battaglia fu probabilmente catturato e condotto prigioniero a Siena, dove nel 1261 portò a termine la cosiddetta 'Madonna del Bordone' (*fig. 72*) della chiesa di Santa Maria dei Servi, l'unica opera firmata dal pittore a noi giunta. Purtroppo la ridipintura che ancora oggi ricopre i volti della 'Madonna' e del 'Bambino', dovuta ad un pittore senese del primo Trecento, pregiudica in misura notevole la lettura di questo lavoro fondamentale per la ricostruzione dell'opera di Coppo [18].

Quindi, a prescindere dalle radiografie effettuate in occasione del restauro (*fig. 73*), gli unici brani dell'opera che ci offrono un'idea più precisa della fisionomia stilistica del pittore sono i due angeli ai lati della 'Madonna' (*fig. 75*). Un confronto con gli angeli analoghi (*fig. 74*) della 'Madonna' in Santa Maria dei Servi ad Orvieto porta senza alcun dubbio ad escludere per quest'ultima la paternità del pittore fiorentino [19]. Anche la tavola orvietana fu ridipinta sul finire del Duecento, soprattutto nelle figure principali, da un pittore locale che il Boskovits ha proposto d'identificare con il cosiddetto Maestro della Madonna di San Brizio, mentre l'autore della versione originale può essere indicato plausibilmente in un artista senese di buon livello sotto l'influenza diretta di Guido da Siena [20].

Se la 'Madonna' di Orvieto è da escludere inequivocabilmente dal catalogo coppesco [21], il dossale con 'San Michele Arcangelo e sei storie della sua leggenda' (*fig. 76*), proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate (Firenze), illustra molto bene lo sviluppo seguito dal maestro fiorentino nel corso del settimo decennio del secolo [22].

Nel dipinto — in origine su fondo d'argento — permangono forti legami stilistici con le opere precedenti, sebbene il pittore si sforzi di conferire un respiro più ampio alle composizioni e una maggiore e più naturale compostezza formale ai personaggi. Il motivo delle fitte lumeggiature auree derivato dalle correnti auliche dell'arte costantinopolitana — adottato da Coppo in maniera assai originale e in funzione plastico-dinamica [23] — tende ad essere soppiantato da profondi sottosquadri geometrici che rendono paragonabile ad un intaglio in avorio la magnifica veste del 'San Michele'. Tuttavia, quello che più importa sottolineare a proposito di questo autentico capolavoro della pittura fiorentina duecentesca, è il fatto che esso dichiara l'adesione di Coppo all'ondata d'influenza pisana alimentata dalla fase tarda di Giunta, che è di fondamentale importanza per comprendere l'attività di alcuni pittori fiorentini attivi nel terzo quarto del secolo, come vedremo più avanti.

A cominciare dal luglio 1265 e fino al gennaio 1276 Coppo è documentato a Pistoia, impegnato in alcuni lavori per la cattedrale [24], ma egli dovette alternare alla sua permanenza in quella città dei soggiorni in patria, dal momento che in un documento fiorentino del 26 ottobre 1265 è menzionata l'abitazione di «*Coppo pictoris*» [25].

Nel 1265 e 1269 il pittore riceve pagamenti per la decorazione della cappella di San Jacopo nel duomo di Pistoia, la seconda volta in società con il prete Insalato di Jacopo, mentre dal 1274 risulta impegnato nell'esecuzione di dipinti su tavola in collaborazione con il figlio Salerno. Delle opere menzionate nei documenti degli anni 1274-76 ci è giunto — o comunque è stato fino ad oggi identificato — soltanto il 'Crocifisso' dipinto

(*fig. 79*) con ai lati sei 'Storie della Passione', oggi collocato sulla parete destra della cattedrale pistoiese, da identificare con quello eseguito per la cappella di San Michele. La diversità di esecuzione riscontrabile nell'opera è già stata indicata dagli studiosi e la proposta di ricollegare a Coppo le storie con il 'Compianto di Cristo' (*fig. 80*), le 'Tre Marie al Sepolcro' e, forse, la 'Deposizione di Croce', trova conferma nell'affinità con le altre opere a lui attribuibili [26].

In queste parti prevale infatti un chiaroscuro più accentuato e la tendenza a mettere in luce i risvolti più drammatici delle scene raffigurate, mentre la figura di 'Cristo' e le storie rimanenti (*fig. 81*) sono condotte secondo caratteri più narrativi e pittorici. Dall'attribuzione a Salerno di Coppo delle parti principali del 'Crocifisso' pistoiese, certamente ipotetica ma assai verosimile, discende la possibilità di ipotizzarne la ricostruzione dell'attività pittorica. L'unica opera che fino ad oggi gli si può ricollegare con minore incertezza, sulla base del confronto con la 'Croce' ora discussa, resta tuttavia la 'Madonna col Bambino' (*fig. 82*) affrescata sull'ultimo pilastro della navata sinistra nella stessa cattedrale di Pistoia [27].

Le testimonianze documentarie autorizzano a supporre che l'attività di Salerno si sia svolta quantomeno in stretto rapporto con la bottega paterna, anzi presumibilmente all'interno di essa, e tale supposizione parrebbe avallata in modo significativo dai lavori ricollegati più o meno concordemente alla fase tarda di Coppo. Non a caso, forse, in quest'ultimi si afferma definitivamente la tendenza verso accenti espressivi più smorzati, improntati anche ad una maggiore raffinatezza della superficie pittorica.

A cominciare dal grande affresco staccato raffigurante la 'Crocifissione' (*fig. 84*), conservato unitamente alla sinopia (*fig. 83*) nella sala capitolare della chiesa di San Domenico a Pistoia, in cui le architetture dipinte sullo sfondo richiamano quasi alla lettera quelle che compaiono in alcune storie del contemporaneo 'Crocifisso' del Duomo [28].

Un gusto analogo, decisamente orientato verso l'esaltazione dei valori lineari e decorativi, prevale nella stupenda immagine della 'Madonna col Bambino' (*fig. 85*) della chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze, dipinta in leggero bassorilievo. La decorazione pittorica dello splendido manufatto in cui si integrano mirabilmente pittura e scultura comprende anche le scene dell''Annunciazione' e delle 'Pie Donne al Sepolcro', nonché le figure dei dodici 'Apostoli' dipinte sulla cornice, secondo una tipologia di fonte esclusivamente bizantina [29]. La collocazione critica del dipinto è assai dibattuta dagli studiosi, tuttavia sembra di poter affermare che i dati linguistici e morfologici rimandano ad un contesto coppesco: il trono richiama sia nella struttura che nella decorazione quello della 'Madonna del Bordone' (*fig. 72*), i panneggi a sottosquadri profondi dei personaggi delle storie inferiori ricordano quelli nella tavola già a Vico l'Abate (*figg. 76-78*), mentre le tipologie degli 'Apostoli' (*fig. 86*) sono inequivocabilmente di marca coppesca.

Le proporzioni allungate delle figure e specialmente alcune parti — ad esempio i due angeli ai lati della 'Madonna' (*fig. 87*) — rimandano, a mio avviso, al pittore principale del 'Crocifisso' (*fig. 79*) nel Duomo di Pistoia, il probabile Salerno di Coppo, che forse intervenne nell'esecuzione di quest'opera uscita probabilmente dalla bottega del padre nel corso del decennio 1265-75 [30].

Nelle pause del soggiorno pistoiese è da inserire anche la quasi certa collaborazione di Coppo alla decorazione musiva della volta del Battistero fiorentino. Come avremo modo di ripetere nel paragrafo dedicato a quel grandioso complesso decorativo, il tentativo d'identificare i maestri che vi presero parte difficilmente porterà risultati concreti, tuttavia, la proposta di attribuire a Coppo la concezione e il disegno della

grande scena con il 'Giudizio Finale' (*fig. 88*) — ampiamente condivisa dalla critica — è assai plausibile. Il ruolo svolto nella formazione del giovane Cimabue e l'influenza esercitata nelle principali aree culturali della regione attestano la rilevanza dell'arte coppesca che, tuttavia, sul piano dell'interpretazione storica più generale attende ancora il riconoscimento che merita.

C'è da chiedersi, quindi, se non sia il caso di ritornare sulla decisione di mantenere il rifacimento dei volti della 'Madonna' e del 'Bambino' nella tavola dei Servi di Siena, presa quando il dipinto fu restaurato. Le radiografie rivelarono in quell'occasione l'ottimo stato di conservazione delle parti originali (*fig. 73*), ma l'impossibilità di ridare unità stilistica al dipinto senza distruggere il rifacimento dovuto ad un pittore duccesco consigliò allora di lasciare inalterata la situazione. Alla luce dei progressi registratisi nel campo del restauro, fin troppo conclamati, c'è da stupirsi che non si possa tentare di separare due strati pittorici sovrapposti nonostante che fra di essi non ci sia un'imprimitura. Pur considerando come certa la perdita del rifacimento trecentesco, credo che per serbarne memoria sarebbe sufficiente una buona documentazione fotografica, senza perciò sottovalutare l'importanza storico-documentaria di tale intervento. Almeno in questo caso particolare, la possibilità di recuperare nella sua integrità stilistica un testo di capitale importanza storica dovrebbe relegare in secondo piano ogni altra considerazione.

Reviviscenza culturale lucchese e divulgazione coppesca

Lo stato di relativa arretratezza delle ricerche sulla pittura toscana del XIII secolo è indicato chiaramente dalle notevoli divergenze tra gli studiosi circa la classificazione critica e cronologica di un gruppo di dipinti, riferiti alternatamente ad ambito lucchese o fiorentino.

Si tratta di opere provenienti perlopiù da località di provincia, a ben vedere molto diverse tra loro, che tuttavia sono accomunate dal fatto di combinare motivi di derivazione illustre — ad esempio la struttura dei troni e l'impostazione complessiva ispirate genericamente ai lavori di Coppo — ad altre componenti decorative, secondo un gusto in genere meno attento alla definizione plastica e caratterizzato di solito dai critici — nella migliore delle ipotesi — come «artigianale» od «eclettico». Eppure alcuni di questi esemplari, se osservati con la debita pazienza e soprattutto con il minor numero possibile di pregiudizi, si rivelano di una certa qualità. Questo è indiscutibilmente il caso della cosiddetta 'Madonna Lenbach' (*fig. 89*) resa nota da Robert Oertel, oggi nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia (n. 319 dep.), giudicata di scuola lucchese e datata nel decennio 1250-60[31].

Nettamente diversa l'opinione del Garrison, che propose invece una localizzazione più sfumata dell'opera, databile secondo lui nel decennio 1275-85. Aldilà della questione specifica, la disputa presenta un interesse di carattere più generale poiché riassume due tendenze interpretative diverse. Lo studioso tedesco, pur indicando l'attività di Coppo e di altri pittori fiorentini come termini di riscontro per la 'Madonna' di Colonia, non ritenne di derivarne alcuna conclusione vincolante sulla matrice stilistica e la cronologia. Da parte sua il Garrison, nel sostenere la datazione al 1275-85, espose il criterio su cui è fondata la struttura di datazioni del suo repertorio, consentendoci in tal modo di comprendere perché esse risultino generalmente troppo avanzate: «Io credo che lo

sviluppo sia determinato da pochi pittori di gran pregio e dalle loro formule stilistiche ed iconografiche, e credo che un'opera eclettica sia per forza eseguita dopo tutte le formule più illustri colle quali è specificamente apparentata»[32].

L'autore della tavola di Colonia è in effetti un pittore lucchese attivo più probabilmente nel decennio 1260-70 in parallelo con Bonaventura Berlinghieri. La datazione al settimo decennio del secolo è avvalorata dalle innegabili desunzioni dalla 'Madonna del Bordone' (*fig. 72*) di Coppo — interpretate però in maniera molto libera —, che in ogni caso non sono sufficienti a ricondurre il dipinto nell'orbita del maestro fiorentino[33]. Sia il Garrison che l'Oertel concordano invece nel ritenere derivate da quest'opera le analoghe immagini della Galleria dell'Accademia di Firenze: quella (n. 433) proveniente da San Miniato (*fig. 48*) — già discussa nell'ambito del Maestro della Croce delle Oblate — e l'altra (n. 9260) proveniente dalla chiesa di San Jacopo a Cozzile (*fig. 90*), una località del Pistoiese; entrambe spetterebbero a pittori lucchesi influenzati da Coppo e sarebbero databili nel decennio 1270-80, se non oltre[34].
Piuttosto che con la cosiddetta 'Madonna Lenbach' (*fig. 89*), le due tavole appaiono in realtà connesse tra loro, specialmente dal punto di vista iconografico.

A dispetto delle ragguardevoli lacune, la 'Madonna' di Cozzile è un'opera interessante e di apprezzabile qualità, a proposito della quale può essere esclusa certamente una datazione troppo avanzata. I dati stilistici in essa riscontrabili rimandano infatti ad una fase più arcaica, segnatamente nell'ambito della cultura fiorentina dei Maestri del San Francesco Bardi e della Croce n. 434 degli Uffizi, all'interno della quale si formò Coppo di Marcovaldo. La tipologia del volto della 'Vergine', con il modo caratteristico di segnare le ombre sul collo e all'altezza degli occhi, e dell'angelo dentro lo spicchio ricavato dalla bella centinatura dipinta di gusto classicheggiante, è prossima al Maestro del San Francesco Bardi, nel seguito del quale può a mio avviso collocarsi la tavola, databile plausibilmente entro il sesto decennio.

Analoga datazione sembra spettare anche alla bella 'Madonna col Bambino' (*fig. 91*) degli Uffizi (n. 9213), che pur conservando alcuni stilemi di derivazione lucchese prefigura qualche accento coppesco all'epoca del 'Crocifisso' di San Gimignano[35].

Un riflesso diretto della pittura di Coppo si coglie invece nella 'Madonna' (*fig. 92*) della Pinacoteca di Siena (n. 17), che senza dubbio differisce sul piano stilistico dai prodotti della cerchia di Guido da Siena cui di solito è ricollegata. Essa pare soprattutto in rapporto con la prima fase di Meliore, in particolare con le forme dilatate e solenni del dossale di San Leolino a Panzano (*fig. 110*)[36].

L'influenza dell'arte coppesca sulla pittura senese della seconda metà del Duecento è generalmente ammessa dagli studiosi, in specie per quanto concerne Guido da Siena, com'è peraltro attestato chiaramente dalla 'Madonna' della Pinacoteca senese che un tempo recava la data del 1262[37].

Notoriamente esemplata in modo diretto sulla pala dei Servi di Siena (*fig. 72*) è la 'Madonna col Bambino' della Parrocchiale di Pomarance, che una volta restaurata si è rivelata in realtà al centro di un dossale che includeva sei storie laterali (*fig. 93*), riapparse in buono stato di conservazione ma tagliate in senso verticale per metà della scena. Attribuita dal Garrison ad un pittore pisano responsabile anche del trittico della chiesa di Montecerboli, essa rappresenta comunque un episodio marginale nell'ambito della diffusione delle formule coppesche, oltretutto circoscritto in una zona assai ristretta ed appartata[38].

Nell'area pisana ed in Pisa stessa è dato di riscontrare qualche raro riflesso dell'attività di Coppo, ben più filtrato e meditato, in ogni caso di notevole rilievo a fronte degli episodi sin qui registrati. Al presente non è facile indicare per quali vie si sia potuta

realizzare l'assimilazione di elementi culturali coppeschi nell'intensa 'Madonna col Bambino' (*fig. 94*) della Collezione Acton a Firenze, non a caso avvicinata in passato a Salerno di Coppo.

Questo raffinato e distinto seguace di Giunta si esprime con grande libertà, sia cromatica che di stesura, nel 'Crocifisso' processionale dipinto su ambo i lati, oggi nel Museo di San Matteo ma proveniente dalla chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno: gli apporti coppeschi contribuiscono soprattutto a rinsaldare la materia pittorica e all'accentuata definizione plastica delle forme, quale si riscontra nella 'Madonna' Acton [39].

In funzione analoga, un riflesso di Coppo si avverte anche nella 'Madonna col Bambino' (*fig. 95*) già nella chiesa pisana di San Giovanni dei Cavalieri, anch'essa nel Museo di San Matteo (n. 1575), che dopo la recente pulitura si è confermata opera di notevolissima qualità assai prossima — a mio modo di vedere — al gruppo del Maestro della Madonna dei Santi Cosma e Damiano [40]. Non è certo di poca importanza, infine, constatare che persino l'esordio della maggiore personalità artistica pisana della seconda metà del secolo, cioè il Maestro di San Martino — *alias*, forse, Ranieri di Ugolino — è segnato da un riflesso dell'arte di Coppo, come documenta la 'Madonna' di San Biagio a Cisanello (Pisa) [41].

Note

1 R. LONGHI, 1948, p. 9. Alla pala francescana furono riservati un rispetto e una considerazione davvero singolari in un'epoca che certo non andava troppo per il sottile nei confronti delle pitture medioevali superstiti: il Vasari (VASARI-MILANESI, 1878, I, pp. 249-250) l'attribuì a Cimabue, mentre nel 1595, a compimento delle volontà testamentarie di un membro della famiglia Tedaldi che ne era proprietaria, essa fu collocata sull'altare della Cappella Bardi, cfr., G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 177.

2 Cfr. O. SIRÉN, 1922, p. 100; tra le opere riunite dallo studioso figurano, tra l'altro, il dossale di San Zanobi del Museo dell'Opera del Duomo a Firenze e la 'Madonna' già in collezione Hann a Pittsburgh (allora in collezione Duveen-Hamilton a New York) — entrambe del Maestro del Bigallo —, il dossale proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo a Vico l'Abate e il 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi.
La matrice culturale fiorentina dell'autore della pala di Santa Croce fu asserita dall'OFFNER (1933, p. 79), ma un'opinione in tal senso era stata già avanzata in G. VITZTHUM-W.F. VOLBACH, 1924, p. 231.

3 Cfr. R. OFFNER (1933, p. 79) e, inoltre, L. COLETTI (1937-38, p. 54; 1941, pp. XXXII-XXXIV), E.B. GARRISON (1949, p. 18), L. MARCUCCI (1958, p. 28), E.T. DE WALD (1978, p. 51) e F. BOLOGNA (1978, p. 96).

4 Cfr. E.B. GARRISON (1949, p. 12) e inoltre, C.L. RAGGHIANTI (1955, pp. 36-40) e L. MARCUCCI (1958, pp. 28-32).

5 E.T. PREHN, 1958; 1976, pp. 39-55. Per la 'Croce' n. 434 degli Uffizi, cfr. L. MARCUCCI (1958, pp. 28-30) e L. BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 353), che tuttavia la ritengono del Maestro del San Francesco Bardi. Il collegamento della 'Croce' con la pala francescana fu posto in dubbio già da R. LONGHI, 1948, p. 41.

6 Per il restauro del dipinto di Santa Croce, cfr. U. BALDINI (1959, pp. 9-10) e K. STEINWEG (1960, p. 40).

7 M. BOSKOVITS, 1977, pp. 102 e 104 n. 17.

8 I richiami allo stile del Maestro del Bigallo sono indicati dal GARRISON, 1949, p. 12.

9 La 'Madonna' è già stata restituita al Maestro del San Francesco Bardi dal RAGGHIANTI (1955, p. 40); per la tavola della bottega di Berlinghiero con cui è confrontata, cfr. E.B. GARRISON, *Studies*, III, 1958, pp. 261-264.

10 Notoriamente la data del 1263, quando fu pubblicata la leggenda di San Bonaventura, non può essere ritenuta un termine di riferimento cronologico attendibile, poiché in quel testo furono soltanto raccolti gli episodi della vita del Santo tramandati gelosamente da tempo nell'ordine francescano. L'opinione prevalente degli studiosi è favorevole alla datazione del dipinto intorno alla metà del secolo, fondata sull'analisi stilistica, cfr. R. LONGHI (1948, p. 41), E.B. GARRISON (1949, n. 405), C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 36) e M. BOSKOVITS (1977, p. 105 n. 19).

11 La 'Madonna' di Galliano fu classificata dal GARRISON (1949, n. 15) come di pittore toscano, 1275-85. L'opera è citata nella guida del Touring Club Italiano (*Toscana*, 1974, p. 326) con l'indicazione generica di tavola duecentesca. Essa è ritenuta da L.C. MARQUES (1987, pp. 75, 293) di un pittore fiorentino del 1260-70. Della 'Madonna' della Galleria dell'Accademia (n. 9260) si parla in dettaglio nell'ultimo paragrafo del capitolo.

12 Per la tavola di Mosca, cfr. V. LAZAREV (1955, pp. 3-63), che distingue l'intervento di almeno tre pittori e propone la datazione nel decennio 1270-80. Le conclusioni dello studioso furono sostanzialmente accolte dal GARRISON, *Studies*, III, 1958, pp. 264-266. In tempi più recenti l'opera è avvicinata a Coppo oppure al suo ambiente, cfr. E.T. PREHN (1976, p. 43) e F. BOLOGNA (1978, p. 98); i rapporti con il 'San Francesco' Bardi sono accennati da M. BOSKOVITS, 1977, p. 105 n. 19.

13 M. Boskovits, 1977, pp. 101-102 e 104-105 n. 18. Per lo stato di conservazione in cui si trova la 'Madonna' di Rosano può essere accolta nel gruppo solo con riserva.

14 I rimandi alla cultura fiorentina — in particolare al 'San Francesco' Bardi — proposti dal dossale di Santa Caterina furono sottolineati con forza da L. Coletti (1941, p. XXXII) e ripresi dal Ragghianti (1955, p. 38) e dal Carli (1958, p. 52; 1974, p. 41). La tavola — liberata giusto di recente dalle ridipinture — è datata di solito intorno al 1260 (cfr. E.B. Garrison, 1949, n. 399), ma una singolare leggenda tramandataci dal cronista pisano Arrosti (cfr. in E. Carli, 1958, pp. 9,12) sembrerebbe confermare la datazione nella prima metà del secolo, perfettamente sostenibile su base stilistica: il dipinto fu visto galleggiare sulle acque dell'Arno all'ora del vespro del 23 settembre 1235 e venne recuperato dal priore di San Silvestro, che da allora ebbe in custodia l'immagine.

15 Su Coppo di Marcovaldo, cfr. M. Boskovits (1977, pp. 94-105 e 1983, pp. 631-636, con bibl.).

16 P. Toesca, 1927, p. 1000; l'attribuzione è stata accolta in modo pressoché unanime.

17 C. Paoli, 1889, pp. XII e 25.

18 La decisione di mantenere le ridipinture fu presa nel corso del restauro dell'opera, per cui cfr. C. Brandi, 1950, pp. 160-170.

19 M. Boskovits, 1976, scheda n. 5; 1977, p. 95.

20 La proposta di attribuire la 'Madonna' dei Servi di Orvieto a Coppo fu avanzata da P. Perali (1919, p. 96) e accolta in modo unanime dalla critica successiva; alla ridipintura dell'opera accennò A. Conti (1971, p. 119 n. 3; 1973, p. 35). Il Boskovits (1977, p. 95) individua l'autore della ridipintura nel pittore umbro cui si deve la 'Madonna' nella cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto, mentre considera responsabile della versione originale un artista della cerchia di Guido da Siena. Il Todini (1986, p. 380) propone d'identificarlo con il pittore cui spetta il dittico diviso tra Budapest e Londra (per cui, cfr. E.B. Garrison, 1949, nn. 272-273), che secondo il parere dello scrivente spetta ad un artista di matrice culturale pisana (cfr. A. Tartuferi, in 'Arte-Documento', 1989, p. 54).

21 Sul restauro del dipinto orvietano, cfr. M. Cordaro (1983, 263-276), che tuttavia conferma incomprensibilmente la redazione originale a Coppo di Marcovaldo. Si veda anche l'intervento di J. Polzer (1984, pp. 5-18), che pur accogliendo la distinzione stilistica del Boskovits tra le tavole dei Servi di Siena e di Orvieto considera comunque i dipinti eseguiti nell'ambito della stessa bottega, cui spetterebbe anche la 'Madonna' in Santa Maria Maggiore a Firenze.

22 La restituzione del dossale di Vico l'Abate a Coppo si deve al Boskovits, 1977, pp. 99-102. Sul restauro dell'opera, cfr. U. Baldini, 1980, pp. 131-135; 1982, pp. 35-45.

23 Il motivo delle lumeggiature auree è trattato in dettaglio da C.L. Ragghianti (1955, pp. 66-68), che si sofferma sull'originalità con cui esso è interpretato da Coppo; cfr. inoltre E. Carli, 1958, p. 56.

24 I documenti pistoiesi riguardanti Coppo di Marcovaldo furono pubblicati da P. Bacci (1900, pp. 32-40; 1912, II, pp. 1-35).

25 Cfr. R. Davidsohn, 1965, VII, p. 412 n. 1; la circostanza è sottolineata dal Boskovits, 1977, p. 104 n. 12.

26 Il Conti (1971, pp. 111-112) ha sottolineato la diversità di esecuzione riscontrabile nelle storie del tabellone; la proposta di ritenere autografe di Coppo le scene citate nel testo e di attribuire il resto a Salerno si deve al Boskovits (1976, scheda n. 4; 1977, pp. 95-98 e 104 n. 8).

27 Attribuito a Salerno di Coppo da U. Procacci (1966, p. 366), l'affresco del duomo di Pistoia fu giudicato dal Conti (1971, p. 119 e n. 2) di anonimo pistoiese intorno al 1290 e avvicinato alla bottega di

Manfredino dal DONATI (1972, p. 150); il BOSKOVITS (1977, pp. 98-99) accetta il riferimento a Salerno. Le proposte attributive avanzate dalla SANDBERG VAVALÀ (1940, pp. 47-54) non hanno avuto seguito (cfr. in A. CONTI, 1971, p. 112 n. 1). Il tabernacolo del Museo di Cracovia (n. 32) proposto dal RAGGHIANTI (1963, pp. 56-57) è illustrato come della bottega di Coppo da G. PREVITALI (1977, p. 107), ma l'attribuzione più convincente appare quella del GARRISON (1949, n. 347), che lo ritiene del pittore senese denominato Maestro delle Clarisse.

28 la sinopia recuperata nel 1968 dopo lo strappo dell'affresco presenta una composizione diversa rispetto all'opera definitiva. La presunta dipendenza dall'affresco di Cimabue nel transetto sinistro della basilica superiore di San Francesco ad Assisi e la conseguente datazione negli anni ottanta, indicata da A. BACCHI (1986, p. 315), non appare convincente.

29 Per le particolarità iconografiche e tipologiche del dipinto, cfr. K. WEITZMANN (1984, pp. 151-52) e J. POLZER (1984, pp. 14, 18 n. 32).

30 La 'Madonna' di Santa Maria Maggiore fu avvicinata per la prima volta a Coppo da R. LANGTON DOUGLAS (1903, I, p. 173 n. 3); l'opinione prevalente degli studiosi è favorevole all'inserimento in ambito coppesco. La presenza di Meliore tra gli esecutori del dipinto fu proposta dal RAGGHIANTI (1955, p. 74) ed è condivisa dal BOSKOVITS (1977, pp. 95 e 104 n. 7).

31 R. OERTEL, 'Mitt. K.I.F.', 1953, pp. 9-36.

32 E.B. GARRISON, 'Boll. Arte', 1956, pp. 303-306.

33 La MARCUCCI (1958, p. 39) ritiene invece di attribuire l'opera ad un artista fiorentino attivo nell'orbita coppesca.

34 Per la 'Madonna' n. 433 della Galleria dell'Accademia, cfr. a p. 17. La 'Madonna' n. 9260 fu riprodotta da E.B. GARRISON (1949, n. 165[a]) come opera di un pittore lucchese influenzato da Coppo di Marcovaldo e datata 1270-80; dopo il restauro la tavola fu pubblicata da R. OERTEL ('Mitt. K.I.F.', 1953, p. 28 e fig. 12) con l'attribuzione a pittore lucchese della fine del secolo dipendente dalla 'Madonna' Lenbach, oggi nel Museo di Colonia.
Secondo la MARCUCCI (1958, pp. 39-40) il dipinto spetterebbe a scuola fiorentina della seconda metà del Duecento e, forse, alla stessa bottega cui si deve la 'Madonna' di Colonia. Cfr. inoltre A. TARTUFERI (1986, p. 276): pittore fiorentino del Duecento. Il MARQUES (1987, p. 294) ritiene l'opera di un pittore lucchese attivo dubitativamente nel decennio 1260-70.

35 Per la cosiddetta 'Madonna Pisa' degli Uffizi e la bibliografia relativa, cfr. L. MARCUCCI (1958, pp. 32-34) e L. BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 486), come di scuola fiorentina della metà del Duecento.

36 Il dipinto è citato in rapporto al soggiorno senese di Coppo da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 73); cfr. inoltre in P. TORRITI (1977, p. 46, con bibl.), come seguace di Guido da Siena. Aggiungo che esso ha qualche affinità con la 'Madonna' del Metropolitan Museum di New York (n. 69.280.4), ritenuta di un pittore fiorentino in rapporto con il Maestro della Maddalena (cfr. F. ZERI-E.E. GARDNER, 1971, pp. 7-9), che tuttavia pare ritoccata soprattutto nella fisionomia della 'Vergine'. L'opera è del tutto estranea all'autore della 'Madonna' della cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto, cui la vorrebbe ricollegare, seppure con dubbio, il MARQUES (1987, p. 89). Cfr. inoltre A. TARTUFERI (*Art Crist.*,1988, p. 442).

37 Per la 'Madonna' n. 16 della Pinacoteca di Siena, cfr. P. TORRITI, 1977, p. 22.

38 Per il cosiddetto Maestro di Pomarance, cfr. E.B. GARRISON (1949, p. 25), E. CARLI (1958, p. 54): «così strettamente e pedissequamente coppesca da farci dubitare se sia veramente pisana»; F. BOLOGNA (1978, p. 98). Per il restauro della tavola di Pomarance, cfr. L. BERTOLINI CAMPETTI (1964, pp. 8-9) e la foto del G.F.S. di Pisa n. 4290.

39 Per la 'Madonna' in collezione Acton a Firenze, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI, 1943, p. 202; la SANDBERG VAVALÀ (1940, pp. 47-49) l'avvicina a Salerno di Coppo, mentre il GARRISON (1949, n. 83) è indeciso se classificarla come di pittore pisano o fiorentino. L'attribuzione al pittore della 'Croce' da San Paolo a Ripa d'Arno è del BOSKOVITS, 1973, p. 352 n. 17.

40 Cfr. E.B. GARRISON, 1949, n. 339 e a p. 29.

41 Restituita al pittore da L. CUPPINI (1952, p. 8), in un saggio molto importante per la precisazione del suo catalogo. Per l'identificazione con Ranieri di Ugolino proposta da Offner, cfr. E.B. GARRISON (1949, p. 26) e L. CUPPINI (1952, p. 10 e n. 6).

Capitolo III

Riflessi culturali pisani e tradizione locale

Il Maestro di Santa Maria Primerana e Meliore; i Maestri della Sant'Agata e del Crocifisso di San Miniato al Monte

Per i pittori fiorentini formatisi sulla metà del secolo uno dei punti di riferimento più importanti fu rappresentato da Giunta Pisano, il riflesso della cui attività si era già manifestato negli artisti della generazione precedente. Il rimando alla cultura giuntesca s'impone — anzitutto come dato essenziale per quanto attiene la sfera emotiva della raffigurazione, oltreché come elemento catalizzatore di una rinnovata espressione formale — nella 'Crocifissione' (*fig. 96*) già nella raccolta Harris a Londra, oggi nel Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, «una delle opere più sincere della pittura fiorentina poco dopo la metà del secolo» (Longhi)[1].

Nel corso del quinto decennio il maestro pisano fu protagonista di un profondo rinnovamento culturale in senso neoellenistico, attestato anche dalle analogie riscontrabili con le illustrazioni dei codici prodotti negli *scriptoria* di Terra Santa[2]. Con il recupero della straordinaria capacità di rievocazione classica che distingue uno dei momenti più felici dell'arte bizantina, situabile tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, e in parallelo con la cultura dei Regni Crociati largamente circolante nel bacino mediterraneo, Giunta propone una sintesi figurativa che avrà un rilievo primario negli svolgimenti artistici delle principali aree culturali della penisola. Il nuovo linguaggio si esprime soprattutto nella 'Croce' firmata del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa: nei due dolenti Giunta raggiunge dal punto di vista formale ed espressivo uno dei vertici della pittura duecentesca italiana[3].

Un raffronto fra la 'Vergine dolente' (*fig. 97*) della 'Croce' pisana e la 'Madonna' dell'oratorio di Santa Maria Primerana a Fiesole (*fig. 98*) lascia invero pochissimi dubbi circa la parentela stilistica che intercorre tra le due figurazioni, come fu sottolineato a suo tempo dal Garrison.

In effetti, è merito soprattutto del Maestro di Santa Maria Primerana — formatosi verosimilmente a stretto contatto del seguito pisano del maestro — se l'esperienza formale e la tensione espressiva di Giunta entrano specificatamente a far parte del patrimonio culturale della pittura fiorentina del Duecento. Attivo all'incirca negli anni 1255-75, prevalentemente in Fiesole e nel territorio circostante — dov'è concentrata la maggior parte delle opere superstiti —, il pittore si distingue per i forti accenti

espressivi, talvolta spinti fino all'esasperazione nelle forme arrotate e negli sguardi allucinati dei suoi personaggi, che non trovano riscontro negli altri artisti operanti poco oltre la metà del secolo; tuttavia, alcuni aspetti paralleli alla sua attività compaiono nella pala già a Greve in Chianti (*figg. 37-39*) e soprattutto in Coppo di Marcovaldo all'epoca del dossale di Vico l'Abate (*fig. 76*). Dal momento di più stretta adesione giuntesca, registrabile nella pala eponima (*fig. 99*) e nell'intenso 'Crocifisso' portatile a doppia faccia della Collezione Cini a Venezia (*figg. 100-101*), sovente attribuito a Giunta Pisano, si passa a una fase in cui l'artista sperimenta una stesura più compatta e un *pathos* meno drammatico — si veda in proposito l'affascinante altarolo oggi a Princeton (*fig. 102*) —, mentre verso la fine del suo percorso egli appare intenzionato principalmente ad interpretare l'accattivante linguaggio di Meliore.

A mio modo di vedere, infatti, nel 'Crocifisso' (*fig. 103*) del Museo Bandini a Fiesole non è difficile cogliere il ricordo delle esperienze precedenti derivate dalla fase neoellenistica di Giunta, sebbene il linguaggio espressivo sia regolato ormai — anche sul piano cromatico — su di un registro assai inferiore.

Nelle altre 'Madonne' a lui attribuibili l'artista si mantenne fedele alla composizione del dipinto di Santa Maria Primerana a Fiesole (*fig. 99*), come attestano le tavole di San Donato a Torri — in seguito ridipinta nelle figure principali dal Maestro della Maddalena (*fig. 105-106, 158*) — e della chiesa di San Martino a Maiano, che nonostante sia completamente ripassata lascia intravedere con sufficiente chiarezza i suoi caratteri stilistici. Tangenze stilistiche con la cultura pisaneggiante del Maestro di Santa Maria Primerana ricorrono variamente in alcuni dipinti fiorentini contemporanei quali, ad esempio, il 'Crocifisso' del Museo Bardini a Firenze, il bel tabernacolo nella Yale University Art Gallery a New Haven (fig. 107), oppure lo strato più recente del piccolo 'Crocifisso' processionale (fig. 108) del Museo Bandini a Fiesole [4].

Dall'esempio del Maestro di Santa Maria Primerana è segnato vistosamente l'esordio di Meliore — si veda la frammentaria 'Madonna col Bambino' (*fig. 109*) di Chicago — la cui attività fu ritenuta particolarmente utile dal Ragghianti «per ordinare la vicenda pittorica a Firenze tra il 1260 e il 1280» [5]. Contro l'opinione allora prevalente di ritenere di origine greca l'artista che si firma «MELIOR» nel dossale datato 1271 (*figg. 115-116*) della Galleria degli Uffizi a Firenze, Adolfo Venturi sottolineò la frequenza con cui tale nome ricorreva in Toscana, citando ad esempio le referenze documentarie degli anni 1239-53 relative ad un Meliore di Jacopo operaio della chiesa di San Jacopo a Pistoia [6].

In seguito, il Bacci identificava l'artista nel «*Megliore dipintore, populi Sancti Jacobi tra le fosse*» citato fra coloro che avrebbero dovuto combattere nella battaglia di Montaperti e rese noto, inoltre, un documento pisano del 18 maggio 1284 in cui è menzionata un «*Bonina quondam Melioris de Florentia*», abitante in Cappella di San Cristoforo in Cinzica [7]. Tuttavia, l'unica notizia documentaria certamente riferibile al pittore è quella del 1260, circa la partecipazione alla battaglia di Montaperti [8].

L'opera più importante della fase giovanile, il dossale della pieve di San Leolino a Panzano (Greve in Chianti) con la 'Madonna col Bambino, i santi Pietro e Paolo e quattro storie della loro vita' (*fig. 110*) [9] — databile con la tavola di Chicago verso la metà del settimo decennio del secolo — denota in primo luogo la radice fiorentina della formazione di Meliore, imperniata sulla produzione tarda del Maestro del Bigallo. Da quest'ultimo deriva il modo pausato di situare i personaggi nelle storie, nonchè la gamma cromatica fatta di colori interi e profondi (*tav. IV*). D'altra parte, gli influssi pisaneggianti sono piuttosto evidenti, secondo accenti assai simili a quelli riscontrabili nel contemporaneo dossale coppesco di Vico l'Abate (*fig. 76*), soprattutto per quanto riguarda i

caratteri delle figure e la stilizzazione del paesaggio. Si ha notizia, inoltre, di una tavola con il 'Cristo e i Santi Antonio e Francesco', firmata e datata 1270, che nel XVII secolo si trovava ancora nella chiesa di San Francesco a Barberino Val d'Elsa; il dipinto — del quale possediamo la riproduzione in incisioni (*figg. 113-114*) — in seguito è andato disperso e finora non è stato identificato [10]. Nel dossale degli Uffizi (*figg. 115-116*) con il 'Cristo tra la Vergine e i Santi Pietro, Giovanni Evangelista e Paolo', firmato e datato 1271, ritornano i medesimi caratteri stilistici della tavola di Panzano, più risentiti plasticamente per il probabile influsso coppesco e arricchiti dalla ricerca sui panneggi delle figure, esaltati dalle copiose lumeggiature auree. Dal punto di vista tipologico l'opera è uno degli esemplari più antichi di dossale rettangolare con la parte centrale cuspidata. Questa struttura morfologica diverrà tipica nei dossali d'altare tra il Due e Trecento, subendo naturalmente ulteriori sviluppi e variazioni; il tipo adottato da Meliore è seguito scrupolosamente in ambito fiorentino, dove si riscontra il maggior numero di esempi successivi [11].

La raffinatezza dell'esecuzione e la sedulità decorativa che contrassegnano il dipinto degli Uffizi — si vedano specialmente le aureole — preannunciano la spiccata tendenza al decorativismo che rappresenta il dato saliente dei dipinti ricollegati dal Garrison ad un ipotetico 'Maestro di Bagnano', da inserire pianamente nel percorso di Meliore intorno al 1270-75, secondo la giusta indicazione di Longhi [12].

Non può essere elusa infatti — a dispetto dell'accresciuta solennità d'impostazione e della maggiore ricchezza cromatica — la diretta discendenza formale della 'Madonna' (*fig. 118*) della chiesa di Santa Maria a Bagnano (Certaldo), nonché dell'altra già in collezione Stoclet a Bruxelles (*fig. 117*), dall'autore dei dossali di Panzano e degli Uffizi (*figg. 110, 115-116*). Questa fase dell'artista è da interpretare, forse, alla luce degli apporti dalla contemporanea pittura pisana della tendenza bizantineggiante più aulica, come parrebbe indicare la similitudine non accessoria tra la tavola di Bagnano (*fig. 118*) e la nota 'Madonna' (*fig. 119*) del Museo di Mosca [13].

Per quanto riguarda invece la 'Madonna' (*fig. 120*) della chiesa di Santo Stefano a Montefioralle (Greve in Chianti), distinta giustamente dal catalogo di Meliore da Longhi, è da sottolineare lo stato di conservazione eccezionalmente buono; il dipinto è utilissimo per documentare gli sviluppi stilistici cui era giunto intorno al 1270 il filone della pittura fiorentina derivante direttamente dal Maestro del Bigallo e dal Maestro di Rovezzano. L'ignoto maestro deriva il proprio linguaggio soprattutto da Meliore, ma si distingue per l'accentuata vivacità dei personaggi, da interpretare probabilmente come un precoce riflesso del Maestro della Maddalena. Come fu notato dal Garrison, che l'attribuì al suo 'Maestro di Bagnano', la tavola si apparenta stilisticamente alla 'Madonna' (*fig. 183*) del Museo di Worcester (Mass.), il dipinto più antico fra quelli attribuibili a Corso di Buono. In ogni caso, nonostante l'affinità con la tavola ex-Stoclet (fig. 117) — che probabilmente dipende da essa — la 'Madonna' di Montefioralle si distingue in primo luogo per la qualità esecutiva [14].

Sebbene la proposta abbia trovato scarso seguito da parte della critica, credo avesse ragione l'Offner nell'attribuire a Meliore anche la 'Madonna' (*fig. 123*) della Pieve di San Pietro in Bossolo (Tavarnelle Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra).

Lo studioso americano tuttavia, riteneva il dipinto di una fase relativamente precoce nel percorso dell'artista, in prossimità del dossale degli Uffizi. Le proporzioni allungate della 'Madonna' e l'intenso pittoricismo dei due angeli indicano, invece, una datazione più inoltrata, verso la fine dell'ottavo decennio. Probabilmente al termine della carriera, Meliore presenta un linguaggio molto più incisivo — l'Offner caratterizzò benissimo il dipinto: «hard, crisp and mannered» [15] — riscontrabile soprattutto nella figura del

'Bambino', che sembra sbalzata nel metallo, e nei tratti fisionomici della 'Vergine'. Questi accenti stilistici sono interpretati di solito alla luce di un possibile influsso coppesco, senza dubbio molto probabile, tuttavia appaiono stringenti, a mio avviso, anche alcuni confronti con le opere del Maestro della Sant'Agata.

Con il suo stile gradevolmente eclettico — tipico di un «middle-of-the-road master», secondo l'accattivante espressione del Garrison [16] — Meliore contribuì, unitamente al Maestro della Maddalena, all'affermazione del linguaggio ufficiale della tendenza più tradizionale nella pittura fiorentina degli anni 1270-90, che ebbe notevoli riflessi sulla formazione degli artisti più giovani [17].

Dall'innesto dei riflessi culturali pisani, mediati soprattutto dal Maestro di Santa Maria Primerana, nel filone narrativo diramatosi dal Maestro del Bigallo, Meliore perviene ad una fortunata formula stilistica volgarizzata e diffusa anche nell'ambito della produzione di carattere 'artigianale'. Un'interpretazione un po' rustica ma affabile dei suoi modi è offerta dall'autore della 'Madonna' (*fig. 124*) nella Norton Gallery a West Palm Beach (Flo.) [18], databile verso il 1275 circa, mentre nella contemporanea 'Madonna col Bambino in trono e due angeli' (*fig. 125*) della Currier Art Gallery di Manchester (N.H.) s'individua una derivazione dalla tavola di Montefioralle (*fig. 120*) nei termini di un singolare parossismo formale [19].

Insieme a Coppo di Marcovaldo, il protagonista principale della pittura fiorentina durante il terzo quarto del Duecento è l'anonimo individuato per la prima volta da Richard Offner, la ricostruzione della cui attività fu avviata dal Garrison con la denominazione di Maestro della Sant'Agata, dal dipinto conservato nel Museo dell'Opera del Duomo a Firenze (*fig. 126*) raffigurante la santa omonima [20].

Poco oltre la metà del secolo, in parallelo al Maestro di Santa Maria Primerana, questo forte ed originale artista cominciò a rielaborare acutamente gli stilemi bizantini diramatisi da Pisa, che giusto in quel periodo affluivano in città più stabilmente e in modo ben più concreto di quanto era avvenuto in precedenza [21]. All'autore della 'Sant'Agata' il Garrison attribuì anche il 'San Giovanni Evangelista' (*fig. 127*) già nella raccolta Loeser a Firenze — elemento terminale di un 'Crocifisso' dipinto — e, seppure con dubbio, la grande pala ridipinta sull'altare della cappella Brancacci nella basilica del Carmine a Firenze.

In seguito la Coor-Achenbach aggiunse al gruppo due 'Madonne', una oggi nel Museo dell'Ermitage a Leningrado (*fig. 128*) e l'altra nella Galleria degli Uffizi a Firenze (*fig. 91*), proponendo inoltre di ribattezzare il pittore Maestro della Madonna del Carmine. Le due ricostruzioni furono accolte dal Ragghianti, che discute indifferentemente di un Maestro del Carmine o della Sant'Agata, tuttavia, come fu subito precisato dal Garrison, se il dipinto di Leningrado è in effetti pertinente al gruppo da lui riunito, la cosiddetta 'Madonna Pisa' degli Uffizi (*fig. 91*) spetta ad un'altra personalità [22]. Nelle opere che insieme alla tavola eponima (*fig. 126*) sembrano spettare alla fase più antica del maestro nel decennio 1250-60, cioè i 'Santi' (*fig. 129*) molto guasti affrescati nella basilica di San Miniato al Monte a Firenze — che suscitarono al Vasari la colorita e fortunatissima definizione di pitture «greche» con «occhi spiritati e mani aperte» — e un bel 'Crocifisso' (*fig. 130*) ora nella Galleria Nazionale di Oslo, la cifra stilistica accademica ed accorata al tempo stesso che ne segna inconfondibilmente l'attività è già stabilita nei suoi tratti essenziali [23].

Il restauro della grande 'Maestà' (*tav. V*) inserita nell'altare settecentesco della cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine a Firenze — smontato in occasione dei lavori di restauro dei celeberrimi affreschi di Masolino e Masaccio — ha consentito di sciogliere definitivamente la riserva prudenziale mantenuta dal Garrison circa l'attribu-

zione al Maestro della Sant'Agata. La tavola (*fig. 131*) è stata liberata dalle ridipinture e dalla ridoratura del fondo, da cui è riemersa la spalliera del trono decorata da una sgargiante cortina rossa, con due angeli alle estremità (*fig. 135*), stupendi per il vigore plastico e l'intensa luminosità. Nella porzione superiore, in origine separata dal resto del dipinto dalla cornice trasversale, è tornato in luce il 'Cristo benedicente fra due angeli' (*fig. 132*), privato della testa quando la forma cuspidata dell'opera fu disgraziatamente modificata in quella attuale per adattarla alla centina dell'altare della cappella Brancacci rinnovato nel 1780-82. Le operazioni di restauro hanno evidenziato la raffinata perizia artigianale con cui l'opera è stata eseguita, che traspare anche dall'impiego di foglie d'argento in corrispondenza della veste del 'Bambino' come base alla successiva stesura del colore, secondo la tecnica della pittura traslucida che compare, tra l'altro, nella 'Madonna' di Coppo di Marcovaldo in Santa Maria dei Servi a Siena. La composizione del gruppo principale è ripresa puntualmente nel dipinto di Leningrado (*fig. 128*), mentre una versione autografa dell'opera s'individua appena nella rovinatissima tavola del Museo Fogg a Cambridge (*fig. 134*)[24].

La datazione di questo autentico capolavoro della pittura fiorentina pre-giottesca sembra da collocare intorno al 1270, anche alla luce delle vicende relative alla fondazione della basilica del Carmine, che rimontano proprio a quegli anni[25].

L'adesione del pittore ad una solitaria ed eletta declinazione del linguaggio bizantino è confermata da una 'Madonna col Bambino in trono e due angeli' (*fig. 137*), oggi in collezione privata a San Paolo del Brasile, costruita ancora sulla falsariga delle 'Madonne' del Maestro del Bigallo, la cui distaccata bellezza 'orientale' propone un confronto ideale con gli esemplari della pittura campana contemporanea, come la nota 'Madonna' della Galleria Nazionale di Capodimonte a Napoli proveniente da Santa Maria de Flumine ad Amalfi[26]. Nel periodo che vede la conclusione dell'attività coppesca e l'esordio di Cimabue, il Maestro della Sant'Agata s'impone come uno dei massimi protagonisti della scena artistica locale. In effetti, a guardare soprattutto certe parti del 'Crocifisso' di San Domenico ad Arezzo — ad esempio i dolenti delle tabelle laterali (*fig. 170*) — non pare azzardato supporre che il giovane Cimabue abbia prestato viva attenzione alla solitaria e tagliente grammatica formale del Maestro della Sant'Agata, che forse gli appariva più congeniale rispetto all'empito plastico-dinamico di matrice coppesca.

Legato in parte al Maestro della Sant'Agata, per la raffinatezza del disegno e il timbro solenne del linguaggio, è l'autore del 'Crocifisso' (*tav. IV, fig. 138*) della chiesa di San Miniato al Monte a Firenze, che tuttavia si mostra culturalmente più aggiornato e privo d'inflessioni bizantineggianti.

La tenerezza pittorica con la quale è reso il corpo del 'Cristo', estraneo a qualsiasi notazione drammatica, nonché l'accurata descrizione del ricco perizoma, richiamano la 'Croce' del duomo di Pistoia (*fig. 79*) dipinta da Salerno di Coppo con la collaborazione del padre entro il 1276, cioè ad una data che all'incirca dovrebbe spettare anche all'opera fiorentina. Quest'ultima è stata avvicinata talvolta al Maestro della Maddalena, ma il riferimento non appare molto appropriato, poiché quell'artista, seppure piacevole ed impegnato, non giunge mai ad indagare tanto sottilmente le possibilità ritmico-lineari dei panneggi e le implicazioni della luce; quest'ultime, in particolare, nelle vesti dei dolenti alloggiati con straordinaria naturalezza nel tabellone della 'Croce', sono risolte in forma di suggestivi sprazzi fosforescenti. Anche per questo episodio non secondario della cultura fiorentina alla fine del terzo quarto del secolo, il rimando più interessante sembra da registrare nell'ambito della coeva pittura pisana, com'è indicato dal confronto con l'importante 'Croce' dipinta (*fig. 139*) della chiesa di Santa Marta a Pisa, assai prossima al disegno all'esemplare fiorentino[27].

Al Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte, in un momento leggermente ulteriore del suo precorso, sono da ricollegare due 'Madonne' già riunite dal Garrison.

La tavola già in collezione Zoubov a Parigi (*fig. 140*) — ora in una raccolta di Los Angeles — conferma l'indole del pittore orientata verso la ricerca di effetti decorativi, sostenuta e controllata, tuttavia, da un gusto sobrio e raffinato. L'altra 'Madonna' (*fig. 141*), oggi nel Museo di Mentone, denuncia ormai qualche accento cimabuesco mediato soprattutto da Corso di Buono — *e.g.* la pala di San Giovanni Battista a Remole (*fig. 184*) — che tuttavia non altera in modo significativo la fisionomia stilistica del pittore [28].

Il Maestro della Maddalena e il suo ambiente

Nel contesto dell'ultimo trentennio del Duecento — nel corso del quale si svolge l'attività di Cimabue e fa il suo esordio Giotto — gli studiosi della pittura fiorentina trascurano sovente di occuparsi del Maestro della Maddalena, così denominato dal Sirén che ne ricostruì per primo l'attività, in riferimento alla tavola della Galleria dell'Accademia a Firenze (*fig. 157*) con 'Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita' [29].

La ricostruzione dell'attività dell'artista, integrata con ulteriori precisazioni e aggiunte dall'Offner che identificò in particolare i dipinti appartenenti alla fase più antica, è stata accolta in modo pressoché unanime dalla critica successiva, mentre i termini cronologici più attendibili sembrerebbero quelli proposti dal Garrison, vale a dire dal 1265 circa al 1290 [30]; per quanto riguarda invece l'ordinamento cronologico dei dipinti restano tuttora valide, almeno in via generale, le indicazioni dell'Offner e della Coor-Achenbach [31]. La definizione critica del Maestro della Maddalena ha suscitato negli studiosi le opinioni e le ipotesi più discordanti, analogamente a quanto è accaduto per la precisazione cronologica. Da parte di coloro che hanno ritenuto di sottovalutarne il ruolo nell'ambito della pittura fiorentina duecentesca si è tentato, ad esempio, di contestarne l'identità storica tramite l'ipotesi di attribuire a pittori diversi le opere a lui ricollegate, indicando inoltre il presunto carattere artigianale di tale produzione [32].

Tuttavia, se è lecito discutere circa la qualità dei suoi dipinti, appare difficile negare l'originalità dello stile del Maestro della Maddalena, sicuramente frutto di un'unica personalità, certo a capo di una fiorente ed organizzata bottega con collaboratori in grado di far fronte ad una grande richiesta di lavoro, a giudicare dalla quantità di opere che di essa ci sono pervenute. La bottega dell'artista dovette essere una delle più importanti fra quelle attive a Firenze nella seconda metà del Duecento, impegnata a soddisfare anche le esigenze della committenza laica e borghese, com'è attestato significativamente dalla frequente comparsa nei suoi dipinti dei donatori, un dato, questo, ancora relativamente insolito per l'epoca [33].

Gli apprezzamenti critici oscillano dal noto epiteto spregiativo di Longhi — «Neri di Bicci del Duecento» — all'elogio incondizionato del Ragghianti di un «grande e originale artista» [34]. Tuttavia, volendo coniare ad ogni costo una definizione, sembrerebbe più appropriata quella di 'Bernardo Daddi della pittura fiorentina duecentesca'. Più di un aspetto, infatti, accomuna idealmente i due artisti: all'incontestabile successo accordato loro dai contemporanei corrisponde il giudizio assai controverso dei critici moderni; entrambi cercano di riproporre le notivà artistiche più rilevanti dell'epoca all'interno di una formula stilistica ancorata il più possibile alla tradizione locale. Inoltre, essi fondano il proprio linguaggio soprattutto sugli aspetti narrativi e cromatici della figurazione. Dopo la metà del secolo, in un ambiente sempre più permeato da suggestioni culturali di

fonte pisana — cui non seppe sottrarsi neppure un artista di formazione indiscutibilmente fiorentina come Meliore — l'esordio del Maestro della Maddalena si attua all'insegna di un recupero esplicito dei temi formali del Maestro del Bigallo e, soprattutto, del Maestro di Rovezzano.

Nelle opere che si datano entro il settimo decennio, il pittore dichiara in maniera già definita le peculiarità salienti del proprio linguaggio. Nel dossale di New Haven (*fig. 142*) e nel tabernacolo di New York (*fig. 143*) i panneggi delle figure sono percorsi da profonde scanalature, che in aggiunta all'effetto plastico determinano la stesura cromatica in porzioni multiple, con accenti che richiamano la tecnica delle vetrate dipinte [35].

Fin dai primi anni di attività la bottega del Maestro della Maddalena diffonde un tipo di altarolo devozionale — ad esempio quello ricostruito dal Garrison con la 'Madonna' del Museo Fogg a Cambridge e gli sportelli ai giorni nostri in collezione privata italiana (*figg. 144-146*) — che avrà notevole successo nell'ultimo quarto del secolo e nei primi anni del Trecento. In questo primo periodo — denominato dalla Coor «Fiorentino-Romanico», per sottolinearne i pronunciati caratteri locali e anti-bizantini — colpisce soprattutto la freschissima vena narrativa del pittore. Si vedano in proposito le storiette del dossale di New Haven (*fig. 142*), che è in grado di rievocare alla mente la cultura della 'Croce' n. 432 degli Uffizi (*figg. 1-3*) e la miniatura della fine del secolo precedente [36].

Se davvero gli appartiene — come appare assai probabile — la 'Madonna col Bambino' (*fig. 147*) resa nota dal Garrison, il Maestro della Maddalena dimostra di essersi confrontato agli esordi anche con il versante coppesco, secondo modi parzialmente affini al giovane Meliore (*fig. 109*). Non dovette essergli del tutto estranea, inoltre, l'interpretazione della cultura berlinghieresca seguita dal Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi (*fig. 63*), come sembra indicare la graziosa tavoletta del Museo Cristiano di Esztergom raffigurante la 'Crocifissione' (*fig. 148*). Quindi, sin dagli inizi, il Maestro della Maddalena presenta un arco abbastanza ampio di richiami culturali, che tuttavia sono svolti — come nei momenti ulteriori del suo percorso — secondo un linguaggio assai personale e una sensibilità sempre partecipe, tali da contravvenire non poco l'immagine della «personalità faticosa di un eclettico frastornato» sin qui accreditata da una parte della critica [37].

Nelle opere che sembrano da riportare alla prima metà degli anni settanta — ad esempio la bella 'Madonna' della collezione Acton a Firenze, oppure l'altra della collezione Thyssen Bornemisza di Lugano (*fig.. 149-150*) — il linguaggio dell'artista accenna ad un deciso inasprimento, sia dal punto di vista formale che espressivo.

Le figure tondeggianti e dall'umore bonario dei dipinti più antichi sono sostituite da personaggi dalle proporzioni allungate, i cui panneggi sono solcati da sottosquadri duri e profondi, che tuttavia si distinguono in primo luogo per l'accentuata caratterizzazione fisionomico-emotiva [38].

Il mutamento stilistico è da interpretare probabilmente come un riflesso della tendenza più progressiva della pittura fiorentina, pronta a cogliere ogni stimolo derivante dalla cultura pisana, all'interno della quale si colloca l'attività più antica di Cimabue — 'Croci' di San Domenico ad Arezzo (*fig. 169*) e di Santa Croce a Firenze (*fig. 171*) — e del Maetro della Sant'Agata. Reminiscenze coppesche, ma sopratutto evidenti suggestioni cimabuesche, compaiono nella preziosa e solenne tavola di Berlino (*fig. 151*), caratterizzata dalla complessa «cardatura» aurea delle vesti della 'Madonna' e del 'Bambino', che ben introduce alla piena maturità del Maestro della Maddalena intorno alla metà degli anni settanta. Nel frattempo la bottega dell'artista continua a produrre piccole tavolette di devozione privata del tipo di quella in collezione Acton (*fig. 152*), assai

accattivante per la stesura pittorica franca e luminosa, ed anche cassette dipinte, che testimoniano del ruolo rilevante svolto dal pittore nel promuovere manufatti artistici di tipologia nuova o perlomeno inconsueta (*figg. 153-154*). Dovrebbe risalire al 1280 circa lo splendido dossale del Museo delle Arti Decorative di Parigi (*Fig. 155*), certamente una delle opere più importanti dell'artista. Mai prima d'ora il Maestro della Maddalena era riuscito a conferire ai suoi personaggi la ferma impostazione e l'autorevolezza morale che contrassegnano i protagonisti principali del dipinto. Sono molti, a mio avviso, gli indizi che autorizzano ad indicare nella pala cimabuesca di Santa Trinita (*fig. 172*) la fonte figurativa dell'opera: la solennità non scostante ma quasi ridente del gruppo divino, le inusitate pretese spaziali del trono e, particolarmente, il modo nel quale si piantano intorno ad esso i Santi 'Andrea' e 'Jacopo'. Nella testa del 'Sant'Andrea', poi, l'interpretazione dei prototipi fisionomici cimabueschi è piuttosto evidente — segnatamente i 'Profeti' alla base della tavola (*fig. 172*) — e ricompare anche nel 'San Luca' (*fig. 156*) degli Uffizi, assai prossimo al dossale parigino [39]. Alla piena maturità dell'artista spettano, tra l'altro, sia la tavola eponima (*fig. 157*) nella Galleria dell'Accademia a Firenze, sia l'intervento sulla 'Madonna' di San Donato a Torri (*fig. 158*) — la cui redazione originale si deve al Maestro di Santa Maria Primerana —, nonché i due frammenti superstiti di un dossale anch'essi nella Galleria dell'Accademia di Firenze (*figg. 159-160*). Le opere che sembrano da ricollegare all'ultima fase del Maestro della Maddalena si scalano nel penultimo decennio del secolo e attestano che anch'egli non seppe sottrarsi — al pari di molti altri pittori fiorentini, Cimabue incluso — all'interesse suscitato dall'impatto con l'arte del giovane Duccio: si veda, ad esempio, il frammento con la 'Madonna' (*fig. 161*) del Metropolitan Museum di New York, oppure la grande pala della chiesa di San Fedele a Poppi (*fig. 162*), ora depositata presso il Museo Medievale e Moderno di Arezzo. Tra le opere estreme, dipinte tra il 1285 e il 1290 circa, credo siano da annoverare la tavola (*fig. 163*) di San Michele a Rovezzano — che introduce all'attività del supposto 'Gaddo Gaddi' — e la 'Madonna col Bambino e due angeli' (*fig. 164*) al centro del dossale oggi a San Diego (Ca.), proveniente in origine dal convento di Santa Maria a Candeli nei dintorni di Firenze.

Le 'Storie di Cristo' dipinte in questa tavola spettano, com'è noto, al Maestro di San Gaggio, la cui formazione si svolse quasi certamente in un ambito prossimo alla bottega del Maestro della Maddalena, come vedremo in seguito [40]. Tuttavia, l'importanza dell'attività del Maestro della Maddalena è da sottolineare non soltanto per il Maestro di San Gaggio, ma anche per altri protagonisti del *milieu* proto-giottesco, quali il Maestro di Varlungo e l'ipotetico 'Gaddo Gaddi'. Ciò dovrebbe consentire una valutazione critica più equilibrata del pittore, cui va riconosciuta almeno la grande varietà di registro espressivo, la disinvoltura con la quale egli passa — durante tutte le fasi del suo percorso — dalle composizioni più impegnative alle gustose scenette dipinte ai margini delle tavole, sui cofanetti o negli sportelli degli altaroli, sempre all'interno di una costante e sostenuta unità stilistica. Questo aspetto saliente dell'arte del Maestro della Maddalena induce a prospettare un parallelo ideale nel campo letterario con il concittadino Rustico di Filippo, detto «il Barbuto», il cui canzoniere è diviso simmetricamente in una trentina di sonetti di stile cortese, e altrettanti di genere burlesco-realistico, del quale egli è ritenuto, se non il capostipite, il rappresentante più tipico [41].

Si è creduto di riconoscere l'intervento dell'artista in molte parti della decorazione musiva nella volta del Battistero di Firenze, ma a ben guardare un rapporto più immediato con i suoi modi si avverte appena nelle 'Storie dell'Infanzia di Cristo', che già il Salmi confrontava con quelle analoghe del dossale di Parigi (*fig. 155*).

Nelle opere della maturità il Maestro della Maddalena giunge talvolta ad esiti formali affini a quelli del lucchese Deodato Orlandi, come indicato dalle incertezze attributive relative al 'San Giovanni dolente' dello Städel Institut di Francoforte [42]. Ad un pittore fiorentino in parte influenzato dal Maestro della Maddalena spettano gli affreschi frammentari sulla parete sinistra della chiesa di San Miniato al Monte a Firenze, raffiguranti l''Annunciata' e la 'Natività' (*figg. 165-166*).

Riflessi dello stile del Maestro della Maddalena si riscontrano, a mio avviso, nella decorazione ad affresco superstite della Pieve di Santa Maria a Montepiano, a nord di Firenze, che forse è da ricollegare alla stessa maestranza cui si deve la serie di 'Santi' affrescata nei locali dell'ex-chiesa dell'antico ospedale di Prato [43]. Per quanto riguarda, poi, le tre 'Madonne' ricollegate variamente dal Garrison all'ambito del Maestro della Maddalena, soltanto quella già a Kansas City (*fig. 167*) sembra spettargli veramente, mentre l'altra nel Museo di Birmingham, in Alabama (*fig. 196*), è sicuramente riferibile all'autore della 'Madonna' di San Remigio a Firenze (*fig. 195*), vale a dire il supposto 'Gaddo Gaddi'; ben più remota dai modi del pittore risulta invece la tavola del Museo Fogg a Cambridge, già in collezione Kingsley Porter (*fig. 168*).

L'altra tavola del Museo Fogg a Cambridge (n. 1923.57), anch'essa ricollegata talvolta al Maestro della Maddalena, può ritenersi a mio avviso di un bel pittore fiorentino caratterizzato da sensibili riflessi culturali pisano-lucchesi e dovrebbe datarsi nel decennio 1255-65 [44].

Cimabue e la cultura cimabuesca fiorentina

Dalle più recenti trattazioni monografiche dedicate a Cimabue si rilevano in modo assai palese divergenze nell'interpretazione di fondo, nella stesura del catalogo e, soprattutto, nella cronologia [45].

Il 'Crocifisso' (*fig. 169*) della chiesa di San Domenico ad Arezzo — databile intorno al 1270 — è la sola opera fra quelle finora ricondotte al maestro in cui è possibile cogliere un rimando più concreto alla cultura bizantina, secondo accenti non dissimili da quelli che caratterizzano la riforma neoellenistica perseguita da Giunta e dai suoi seguaci pisani. Il ritenere Cimabue artista eminentemente bizantino è, a mio avviso, uno degli equivoci più eclatanti sul piano dell'interpretazione storica, che unito alla tendenza ad indagarne l'attività in modo aprioristico e svincolato dal panorama artistico circostante — in specie da quello della sua città — ha contribuito a complicarne ulteriormente la definizione critica [46]. Se è vero che l'ormai semidistrutto 'Crocifisso' del Museo dell'Opera di Santa Croce a Firenze dichiara una sensibile evoluzione rispetto all'esemplare aretino — il 'Cristo' è sorretto da una sensibilità anatomica insuperata fino alla 'Croce' di Giotto in Santa Maria Novella — è altrettanto veritiera la constatazione che la grammatica formale ed espressiva delle due tavole è sostanzialmente affine (*figg. 170-171*). La similitudine innegabile con la 'Croce' coppesca (*fig. 79*) del 1274-76 nel duomo di Pistoia — pur senza implicare necessariamente un rapporto di diretta dipendenza cronologica — induce in ogni caso a prospettare per la celebre tavola cimabuesca una datazione intorno a quegli anni [47]. Stilisticamente legata alla decorazione di Assisi — secondo l'opinione prevalente della critica — è la 'Maestà' (*fig. 172*) dipinta per i Vallombrosani di Santa Trinita a Firenze, oggi agli Uffizi, la cui datazione dovrebbe cadere intorno al 1280. Com'è noto, anche la cronologia della decorazione ad affresco del presbiterio e del transetto della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi è oggetto di accesa disputa da parte degli studiosi.

Il vasto ciclo ci è giunto in pessime condizioni di conservazione e comprende le raffigurazioni dei 'Quattro Evangelisti' nella volta della crociera, di 'Angeli' (*fig. 174*), della 'Crocefissione' e delle 'Storie dell'Apocalisse' nel transetto sinistro, delle 'Storie della Vergine' nell'abside, della 'Crocefissione' e delle 'Storie dei Santi Pietro e Paolo' nel registro inferiore del transetto destro, nonché i busti di 'Profeti' (*fig. 175*) nei sottarchi della prima campata [48].

La datazione più probabile è quella relativa agli anni del pontificato del papa Niccolò III Orsini (1277-80). I famosi stemmi degli Orsini che compaiono sulla facciata del palazzo senatorio inserito nella veduta dell'«Ytalia», all'interno della vela raffigurante l'evangelista Marco sulla volta della crociera, contribuiscono a stabilire un possibile *post quem* nell'anno 1278, mentre il fatto che nel 1281 cessa la possibilità d'impiegare le elemosine nella decorazione della chiesa, secondo il permesso accordato da Clemente IV, rappresenta un plausibile *terminus ante quem* [49].

Le tre 'Maestà' del Louvre (*fig. 173*) a Parigi, dei Servi di Bologna (*fig. 176*) e degli Uffizi a Firenze — già Contini Bonacossi — (*fig. 177*), scalate cronologicamente dal 1285 circa alla fine del secolo, documentano che lo sviluppo seguito da molti artisti fiorentini verso forme e contenuti connessi con l'incipiente linguaggio gotico fu esperito per primo dello stesso Cenni di Pepe. Da quel grande artista che era egli seppe rispondere nell'ultimo periodo della sua carriera alle diverse sollecitazioni provenienti dal variegato panorama culturale tardo-duecentesco: dalle suggestioni arnolfiane (Salvini) — preminenti rispetto a quelle di Nicola Pisano generalmente indicate — riscontrabili nella stupenda pala del Louvre (verso il 1285), si passa all'intensa elaborazione cromatico-sentimentale sensibile agli stimoli ducceschi della 'Madonna' di Bologna (1290 ca.), mentre nella 'Maestà' già Contini Bonacossi (1295-1300 ca.) l'artista giunge ad un'estrema interpretazione della nuova visione giottesca che deve aver interessato non poco i pittori più eccentrici attivi all'inizio del nuovo secolo (Maestro della Cappella Velluti, Lippo di Benivieni, Maestro della Santa Cecilia) [50]. Posteriormente alla pala già in San Francesco a Pisa e ora al Louvre, s'inserisce bene nel percorso di Cimabue anche la 'Madonna' di Castelfiorentino (*fig. 178*), a proposito della quale è da sottolineare — in aggiunta alle tangenze con il giovane Duccio — la rilevanza primaria insieme alla 'Maestà' di Bologna (*fig. 176*) nei riguardi della produzione tarda del maestro della Maddalena e per l'autore della 'Madonna' di San Remigio (*fig. 195*) [51].

Nel 1301-2 Cimabue è documentato a Pisa per il completamento del mosaico absidale del Duomo, dove esegue la figura del 'San Giovanni Evangelista', che oltre all'allineamento emotivo con la 'Maestà' già Contini Bonacossi denuncia un sensibile aggiornamento sul classicismo arnolfiano [52].

Uno dei problemi che maggiormente aveva attirato l'interesse della critica del dopoguerra, vale a dire l'entità ed i risultati di un possibile rapporto diretto con Duccio — recentemente negato o trascurato dagli studiosi — è stato riproposto dall'autorevole intervento di Ferdinando Bologna. Lo studioso torna a sostenere una situazione di collaborazione diretta fra i due pittori — già proposta in passato per la 'Madonna' di Castelfiorentino e la pala di Santa Maria dei Servi a Bologna — anche per il 'Crocifisso' un tempo nel Castello Orsini di Bracciano e ora nella collezione Odescalchi a Roma, la cui cimasa è identificata in una tavoletta con il 'Redentore benedicente' (*fig. 179*) di collezione privata a Lugano, resa nota per la prima volta ma già attribuita a Cimabue da Roberto Longhi. È riproposta con forza, inoltre, la tesi longhiana della partecipazione di Duccio alla decorazione della basilica superiore di San Francesco in Assisi, il cui intervento è ravvisato anche in alcune parti secondarie della cosiddetta volta dei Dottori, segnatamente in due dei geni alati posti negli angoli ai lati dei costoloni.

All'ipotesi della pertinenza del 'Redentore' di Lugano con la 'Croce' Odescalchi sembrano opporsi — in aggiunta ai dubbi sulla morfologia originale e l'effettiva destinazione della tavoletta — soprattutto i connotati stilistici, che rimandano concordemente ad un contesto fiorentino, da Corso di Buono al Maestro di San Gaggio, mentre la 'Croce' già a Bracciano resta di difficile classificazione critica [53].

La partecipazione di Cimabue alla decorazione musiva della volta del Battistero di Firenze è solitamente ammessa dagli studiosi, in relazione alle scene con 'Giuseppe venduto dai fratelli', 'Il tormento dei genitori di Giuseppe', 'L'imposizione del nome al Battista' e il 'San Giovannino nel deserto'. La difficoltà d'individuare il contributo particolare degli artisti fiorentini ai mosaici del Battistero mi sembra da confermare anche nel caso di Cimabue. D'altra parte, la definizione critica più calzante per l'autore delle storie in cui si è ipotizzato il suo intervento sembrerebbe quella di un «maestro cimabuesco che sta tra l'autore della 'Madonna' di Mosciano e altre opere affini, Corso di Buono e l'autore della 'Croce' di San Miniato al Monte» (Ragghianti) [54].

L'esclusione dal catalogo cimabuesco delle quattro 'Storie di Cristo' proposte da Longhi e l'attribuzione ad un pittore veneziano del primo Trecento, avanzata a suo tempo dal Garrison, è confermata invece da un ulteriore elemento della serie, raffigurante la 'Crocifissione', ricomparso in anni recenti e ora nella raccolta Thyssen Bornemisza di Lugano [55]. L'attribuzione longhiana a Cimabue sembra da escludere anche per l'intensa tavoletta (*fig. 180*) della National Gallery di Washington (n. 1139), ritenuta talvolta di un pittore pisano, ma più probabilmente di un artista fiorentino influenzato da Cimabue e, tuttavia, operante in parallelo al Maestro di Varlungo. Conviene ribadire a questo punto che anche la nota 'Madonna' della collezione Acton a Firenze assegnata da Longhi al pisano Maestro di San Martino, è un'opera di cultura affatto fiorentina, di un bel pittore affine a Corso di Buono nella stesura pittorica e al Maestro di Varlungo per il timbro espressivo [56].

L'altra restituzione longhiana della venerata effigie di 'San Francesco' del Museo di Santa Maria degli Angeli ad Assisi pare invece da riaffermare, nonostante i recenti avvisi contrari (Battisti; Sindona), poiché il dipinto è oltretutto di grande utilità «per ricostruire mentalmente la condotta pittorica originale degli affreschi della Basilica di San Francesco» (Boskovits) [57]. Lo straordinario messaggio figurativo esposto da Cimabue nella basilica superiore di Assisi — precisato in una fase ulteriore anche in quella inferiore, come documenta la ridipinta 'Maestà' affrescata nel transetto destro [58] — ebbe un impatto notevolissimo sulla cultura umbra dell'ultimo ventennio del Duecento [59].

Una testimonianza diretta dell'influenza dell'arte cimabuesca si ha nel noto dossale (*fig. 181*) della Galleria Nazionale di Perugia, firmato e datato 1280 da Vigoroso da Siena, che a tutt'oggi resta il solo artista che può essere indicato con una certa probabilità come uno degli aiuti del maestro fiorentino all'impresa decorativa della basilica superiore. Il pittore ottenne la cittadinanza senese nel 1276 ed è citato nella città toscana tra il 1291 e il 1293: a quest'ultimo periodo della sua attività si ricollega, forse, la 'Madonna' (*fig. 182*) della chiesa di San Biagio a Scrofiano (Sinalunga), nella quale, a mio avviso, si legge ancora con sufficiente chiarezza, sia la derivazione dalle forme cupe e taglienti del dossale perugino, sia la fondamentale esperienza cimabuesca [60].

In ambito fiorentino, uno degli interpreti più attenti dell'esperienza figurativa cimabuesca fu senza dubbio Corso di Buono, documentato nel 1295 come «*rectore pictorum*» [61]. La formazione dell'artista dovette svolgersi, tuttavia, a contatto con la cerchia del Maestro della Maddalena, la cui influenza si avverte chiaramente nella

'Madonna' (*fig. 183*) del Museo di Worcester (Mass.), da confrontare anche con la tavola di Montefioralle (*fig. 120*), per l'effetto plastico assai simile. Una fondamentale coincidenza d'intenti stilistici con il Maestro della Maddalena ricorre nella pala stupenda (*fig. 184*) della Pieve di San Giovanni Battista a Remole (Firenze), che spetta invece ad una fase più inoltrata nel percorso dell'artista. In effetti, è soprattutto nelle imprese ad affresco che il pittore giustifica il suo corrente inserimento nell'orbita cimabuesca e s'impone come un «intelligente parallelo» di Cimabue [62].

Nella decorazione della chiesa di San Lorenzo a Montelupo Fiorentino, con il 'Cristo benedicente fra due cherubini e due storie di San Giovanni Evangelista' (*fig. 185*) — firmata e datata 1284 — l'adesione ai modi di Cimabue è assai marcata, sebbene la drammatica tensione che ne caratterizza le opere sia appena evocata in una narrazione spontanea e pacata, condotta però in modo pittoricamente vibrante, perfino impressionistico. Altre due opere appaiono assai prossime per stile agli affreschi di Montelupo: il 'Crocifisso' (*fig. 188*) reso noto dal Bellosi e la bella 'Madonna' (*fig. 187*) già nell'oratorio di San Jacopo al Girone (Firenze) — purtroppo ancora offuscata dalla ridipintura —, ricondotta giustamente a Corso dallo stesso studioso. Isolati spunti cimabueschi traspaiono anche dalle figure frammentarie di 'Profeti' (*fig. 186*) della chiesa di Sant'Andrea a Mosciano, che il pittore imposta secondo accenti plastici per lui inconsueti, sminuiti solo in parte dall'esorbitante apparato architettonico-decorativo nel quale sono inserite.

Nel complesso, tuttavia, pare di poter affermare che Corso di Buono subì in misura limitata l'ascendente di Cimabue e, comunque, tale influsso non mutò in maniera sensibile il carattere narrativo della sua pittura. Nella 'Madonna della Misericordia' (*fig. 190*) affrescata nella chiesa di San Lorenzo a Signa, che gli dovrebbe spettare sulla base del confronto con gli affreschi di Montelupo, Corso si mostra partecipe del fervido clima culturale di transizione che contrassegna la pittura fiorentina sullo scorcio del secolo, in parallelo con i suoi colleghi che la critica usa definire proto-giotteschi. Nella stessa chiesa di Signa è assai probabile sia da ricollegare all'intervento di Corso anche la notevole decorazione che interessa la fronte dell'arco trionfale (*fig. 189*). Di gusto tipicamente duecentesco, essa consta di coloratissime specchiature ad imitazione del marmo e di altri materiali; nella parte inferiore, a sinistra, separati da un fregio a motivi vegetali, s'intravedono i resti di alcune nicchie in cui dovevano essere inserite figure di 'Profeti' o di 'Santi', in maniera non molto diversa da quanto è dato di riscontrare negli affreschi di Mosciano (*fig. 186*). Questi interessanti frammenti decorativi, sin qui inediti, offrono lo spunto per sottolineare la diffusione della pratica dell'affresco nella pittura fiorentina del XIII secolo, che fu senz'altro superiore a quanto si ritiene comunemente, anche a causa delle scarse testimonianze superstiti [63].

Rispetto a Corso di Buono, il pittore pistoiese Manfredino d'Alberto aderisce più strettamente alla cultura cimabuesca, della quale dimostra una conoscenza assai approfondita, almeno a giudicare dalla divulgazione attenta e puntuale che ne offre [64]. Nell'affresco datato 1274 con il 'Cristo benedicente e Apostoli', nell'abside della chiesa pistoiese di Santa Maria a Ripalta, il pittore si confronta suprattutto con la tradizione di Coppo e Salerno [65], mentre nel polittico della collezione Acton a Firenze (*fig. 191*) l'adesione alle tipologie cimabuesche è già pronunciata. Stilisticamente prossimi al polittico sono gli affreschi staccati dalla chiesa di San Michele in Fassolo a Genova, ora al Museo di Sant'Agostino, databili più probabilmente entro gli anni ottanta, piuttosto che al 1292 secondo la lettura tradizionalmente accolta [66].

Di un momento più inoltrato dovrebbe essere l'affresco nel catino absidale della

chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, un ulteriore contributo alla divulgazione del linguaggio cimabuesco svolto in senso coloristico, che prelude alla tarda 'Madonna' della chiesa di Sant'Andrea a Mosciano, non esente da riflessi duceceschi.

I mosaici del Battistero e il possibile «Gaddo Gaddi»

Si è già accennato alla difficoltà di condurre un'indagine stilistica attendibile del ciclo musivo che riveste la volta del Battistero di Firenze, soprattutto in considerazione dei 'restauri' cui è andato soggetto sin da epoca antica, a causa del precoce deterioramento che caratterizza in modo particolare questa tecnica artistica. È fondamentale, poi, la considerazione del fatto che il disegno fornito dall'artista avrebbe potuto essere tradotto in mosaico anche da due o tre mosaicisti [67].

Sul piano dell'interpretazione complessiva, credo sia quantomento da riconsiderare l'antica opinione di Mario Salmi, che nell'ambito della pittura fiorentina duecentesca assegnava al ciclo musivo del Battistero un ruolo di primaria importanza, culturalmente trainante. Sembra più giusto constatare, come fa il Ragghianti, che la volta del «Bel San Giovanni» riassume utilmente i principali sviluppi stilistici della pittura fiorentina tra il 1265 e il 1300 circa [68].

Gli scarsi referti documentari sin qui disponibili confermano l'ipotesi secondo la quale ai mosaici si lavorò essenzialmente in due campagne decorative. La prima dovette svolgersi negli anni intorno al 1270 e comprende il primo cerchio della cupola con il 'Cristo' e le 'Gerarchie angeliche', nonché i tre settori soprastanti l'ingresso alla scarsella con il 'Giudizio Finale'. Gran parte della critica ha indicato in quest'ultimo — segnatamente nel 'Cristo giudice' e nell''Inferno' — l'intervento, almeno a livello dell'ideazione, di Coppo di Marcovaldo [69]. In effetti, in questa fase dei lavori — sostenuta da un accordo finanziario stipulato nel 1271 tra i canonici del Duomo e l'Arte di Calimala che aveva in cura il Battistero — la matrice stilistica prevalente è quella coppesca. Nelle 'Gerarchie angeliche', infatti, s'individua il passaggio dalla fase più antica del maestro legata all'autore principale del 'San Francesco' Bardi — si vedano i 'Troni' (*fig. 192*) — al momento più solenne e raffinato d'ispirazione neoellenistica, prossimo al dossale di Vico l'Abate, rilevabile nei 'Principati' (*fig. 193*). La seconda campagna decorativa dovette svolgersi principalmente nel corso degli anni ottanta, tuttavia, i lavori furono probabilmente condotti a termine soltanto nei primi anni del Trecento, quando s'intervenne nuovamente, tra l'altro, nei mosaici della scarsella. Il settore della cupola in cui si concludono le quattro serie iconografiche, che si deve all'ideazione di una personalità dai tratti stilistici originali e ben individuati — denominata da Longhi 'Ultimo maestro del Battistero' e identificata dal Ragghianti nel giovane Giotto — si colloca forse già nel Trecento, come parrebbero indicare alcuni particolari dell'abbigliamento e, soprattutto, l'affinità del momento culturale e stilistico con il Maestro della Cappella Velluti, avvistata acutamente dal Volpe [70].

Le fonti — Anonimo Magliabechiano e Vasari — associano ai lavori del Battistero due artisti la cui attività non è stata fino ad oggi recuperata in maniera definita: Andrea di Ricco, detto Tafo, e Gaddo di Zanobi. Presunti contemporanei di Cimabue, essi dovettero invece appartenere alla stessa generazione di Giotto e prolungare la loro attività ben entro il Trecento, visto che figurano entrambi nelle matricole dei pittori fiorentini del 1320 circa [71]. Il Mather ha proposto d'identificare l'intervento di Andrea

in alcuni dei trentasei busti di 'Profeti' a mosaico, intercalati alle finestre nella fascia alla base della cupola, dal Vasari attribuiti al solo Gaddo. Contrariamente a quanto sostenuto dallo studioso americano, la serie appare omogenea dal punto di vista stilistico e il collegamento con il misterioso 'Tafo' per queste interessanti figure — già in sensibile parallelo con il Maestro della Santa Cecilia e, in particolare, Lippo di Benivieni — può essere indicato almeno come ipotesi di lavoro [72].

A Gaddo il Vasari assegna risolutamente anche il mosaico con l''Incoronazione della Vergine' (*fig. 194*) nella controfacciata del duomo fiorentino, che stilisticamente si colloca nel penultimo decennio del secolo e doveva appartenere, quindi, alla decorazione dell'antica cattedrale di Santa Reparata [73]. Se l'identità esecutiva tra l''Incoronazione' del Duomo e alcune 'Storie di Cristo' (*tav. VII*) nella volta del Battistero è palmare, altrettanto ineludibile può dirsi il rapporto con alcuni dipinti su tavola riuniti dal Boskovits. Si tratta della bellissima 'Madonna' (*fig. 195*) della chiesa di San Remigio a Firenze, dei 'Crocifissi' della Galleria dell'Accademia (*fig. 197*) e della chiesa di Santo Stefano a Paterno (*fig. 198*), nonché dell'altro nel Museo Fogg a Cambridge (*fig. 199*) [74]. Ad essi si può aggiungere — grazie ad una nota manoscritta di Roberto Longhi sul retro di una foto — anche la tavoletta (*fig. 196*) del Museo di Birmingham (Alabama), com'è provato dal confronto con la 'Madonna' di San Remigio (*fig. 195*). Comune a questi dipinti è il disegno nitido e la particolare declinazione espressiva del linguaggio cimabuesco, attenta alle novità del gotico e venata di spunti classicheggianti. Se il riferimento a Gaddo di Zanobi, padre del celebre pittore trecentesco Taddeo Gaddi, è soltanto ipotetico, va sottolineata in ogni caso la serrata omogeneità stilistica del gruppo, che qualifica l'ignoto pittore come «la voce più alta e indipendente che si sia levata nell'ambiente fiorentino fra Cimabue e Giotto» [75].

Al contrario, è sicuramente da respingere — per la mancanza di qualsiasi riscontro stilistico attendibile — l'identificazione con l'artista pisano di nome Francesco cui si deve, secondo i documenti, il 'Cristo Pantocratore' a mosaico nel catino absidale della cattedrale pisana; pur ammettendo, inoltre, che egli sia davvero una sola persona con il maestro Francesco al quale nel 1298 si fa divieto di lavorare ai mosaici del Battistero fiorentino [76].

Per quanto riguarda il mosaico del catino absidale della chiesa di San Miniato al Monte, con il 'Cristo in trono fra la Vergine e San Miniato', è da sottolineare lo stato di sensibile rimaneggiamento, avviato già dal 1297, per opera di un artista che senza ragioni sufficienti è identificato talvolta proprio nel supposto 'Gaddo Gaddi' [77]. Per quanto è possibile giudicare nello stato attuale, soprattutto in base alle figure principali e qualche parte marginale (*figg. 200-201*) in apparenza meno interessata dai restauri, l'opera presenta caratteri stilistici che richiamano i modi del Maestro della Sant'Agata, cui si devono probabilmente gli affreschi superstiti sulla parete destra del presbiterio della stessa chiesa.

La miniatura

Tracciare un profilo anche sommario della miniatura fiorentina duecentesca è ancora oggi praticamente impossibile, sia per l'estrema scarsità del materiale a disposizione, sia per la difficoltà palese che presenta la classificazione critico-filologica [78]. Significativo è il caso della nota 'Bibbia' della Biblioteca Laurenziana a Firenze (Ms. S. Croce, Plut. V, dext. 1), ritenuta per lunghissimo tempo un tipico esemplare della miniatura fiorentina e

ora convincentemente ricondotta in ambito umbro — segnatamente perugino — dell'ultimo quarto del secolo, ispirato *ex toto* all'attività assisiate di Cimabue [79].

Caratteri più spiccatamente locali si riscontrano, invece, nella decorazione del graduale proveniente dalla chiesa di Sant'Alessio in Bigiano, ora presso il Museo Diocesano di Pistoia (*fig. 202*), il cui autore denuncia comunque una formazione strettamente bolognese, così come indicato dal Conti che, d'altra parte, respinge giustamente i presunti legami con la cultura coppesca asseriti dalla Garzelli a proposito di una 'Bibbia' in diciassette volumi con glosse di Pietro Lombardo (Firenze, Bibl. Laurenziana; Ms. S. Croce, Plut. I, dext. 3-10) [80].

In un contesto di grande fluidità critica è comprensibile che perfino i manoscritti certamente fiorentini più studiati siano soggetti a revisioni e ulteriori precisazioni.

Così pare finalmente da accantonare la reiterata associazione alla cultura del Maestro della Maddalena per l'Evangeliario della Biblioteca Nazionale di Firenze (Cod. II, I, 167; da Santa Maria Nuova), poichè per le belle illustrazioni in esso contenute (*figg. 203-204*) la personalità artistica da chiamare in causa più di ogni altra è il pisaneggiante Maestro di Santa Maria Primerana. Il miniatore del Messale proveniente dalla chiesa fiorentina di Santa Felicita (Firenze, Bibl. Laurenziana, Conv. Soppr. 233) è aggiornato invece sull'attività pistoiese di Coppo e Salerno (*fig. 205*) [81].

Tuttavia, il contributo più importante spetta senza dubbio al Padre Stefano Orlandi, cui si deve la pubblicazione dei corali ancora conservati nel Convento di Santa Maria Novella a Firenze, purtroppo non adeguatamente corredata da illustrazioni e soprattutto non divulgata a sufficienza.

Egli individua, in particolare, il miniatore cui si devono le ultime illustrazioni (*fig. 206*) del Corale E (n. 1354) e tutte quelle (*fig. 207*) del Corale F (n. 1355), con l'eccezione di due [82]. Il Conti ha ricollegato al medesimo artista la decorazione di un codice del Museo Civico di Pistoia (*fig. 208*), una iniziale ritagliata della Pierpont Morgan Library di New York (*fig. 209*) e alcuni codici nel Museo d'Arte Sacra di Grosseto, illustrati successivamente dalla Garzelli. Quest'ultima aggiunge al gruppo la 'Bibbia' della Biblioteca Nazionale di Madrid (n. A.25) sottoscritta da un «*Johannes filius Jacobini*» e datata 1272, nonché un altro corale nella chiesa di Prata [83].

Il miniatore si ricollega alla cultura fiorentina del terzo quarto del secolo, con particolare riguardo alla cerchia di Meliore, e si distingue per la vivacità narrativa.

L'altro miniatore cui si deve la decorazione dei corali segnati A e B — nonché le illustrazioni corrispondenti ai numeri 1 (*fig. 210*), 5-7 del Corale E e 5-6 del Corale F — si caratterizza invece per gli accenti più arcaici e un gusto decorativo esuberante di timbro romanico.

Il Padre Orlandi identifica in modo assai puntuale anche l'artista cui spettano soltanto le illustrazioni da lui numerate 10 (*fig. 211*) e 12 del Corale E, nettamente distinguibile dai suoi colleghi per la maggiore scioltezza di stesura, tale da richiamare a mio avviso i modi del pisano Enrico di Tedice e, in ambito fiorentino, il Maestro di Santa Maria Primerana [84].

La personalità più rilevante che compare nei manoscritti duecenteschi di Santa Maria Novella è da riconoscere, però, nell'artista raffinato ed eletto cui si devono altre miniature del medesimo codice [85]. Si tratta di un miniatore che presenta palesi componenti culturali d'ispirazione duccesca (*fig. 212*) — assai prossimo allo Pseudo-Memmo di Filippuccio [86] — che inoltre prelude ad alcuni aspetti del linguaggio arcano e solenne di Lippo di Benivieni (*fig. 213*).

Note

1 La tavola fu pubblicata da T. BORENIUS (1921, pp. 53-54) come di scuola toscana intorno al 1300 e attribuita dubitativamente a Giunta Pisano dal SIRÉN (1922, pp. 163-164, 338). L'opinione di LONGHI (1948, p. 13) è riportata nel testo, mentre il GARRISON (1949, n. 261; *Studies*, IV, 1962, p. 384) la ritiene dipinta nel tardo Duecento da un artista probabilmente bolognese; V. LAZAREV (1967, p. 323) vi indica spiccati accenti bizantineggianti.
Più di recente, chi scrive (TARTUFERI, 1986, p. 274) ha ritenuto di segnalare nel dipinto riflessi culturali giunteschi, mentre il MARQUES (1987, p. 293) è indeciso se attribuirlo ad un pittore fiorentino o bolognese verso il 1275. Da parte sua, il BELLOSI (1988, p. 49) ha avanzato un'interessante quanto problematica ascrizione a Salerno di Coppo.

2 H. BUCHTAL (1957) e J. FOLDA (1976). Per i riflessi in Giunta Pisano, cfr. M. BOSKOVITS 1973, p. 348.

3 I dolenti all'estremità della 'Croce' sono giudicati sovente opera di un collaboratore (cfr. GARRISON, 1949, n. 578; CARLI, 1958, p. 34), tuttavia, come osserva giustamente il BOSKOVITS (1973, p. 348), essi appaiono perfettamente omogenei dal punto di vista stilistico con le altre parti del dipinto.

4 Per il Maestro di Santa Maria Primerana, cfr. E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 299-300; 1949, p. 29), M.BOSKOVITS (1973, p. 352 n. 30) e A. TARTUFERI (1986, p. 275; 1987, p. 47).
Per il 'Crocifisso' del Museo Bardini, cfr. C. DE BENEDICTIS, 1984, p. 227 e tavv. 1-3: Pittore toscano del terzo quarto del XIII secolo. Il tabernacolo di New Haven (No. 1871.4) è catalogato dal SEYMOUR, Jr. (1970, pp. 11-12) come del Maestro della Maddalena, ma è invece da attribuire ad un ignoto pittore fiorentino entro il 1270, cfr. R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, pp. 2, 13); A. TARTUFERI, 1986, p. 274. Per il piccolo 'Crocifisso' del Museo Bandini a Fiesole, cfr. M.C. BANDERA VIANI, 1981, p. 3.

5 Per Meliore e la vicenda critica ad esso relativa si veda la seguente bibliografia: G.M. RICHTER, 1930, pp. 223-236; R. OFFNER, 1933, p. 79; R. LONGHI, 1948, p. 43; E.B. GARRISON, 1949, p. 23; C.L. RAGGHIANTI, 1955, pp. 79-100; L. MARCUCCI, 1958, pp. 34-36; M. BOSKOVITS, 1976, pp. 6-7 e scheda n. 1; A. TARTUFERI, 1986, p. 275; M. CIATTI, 1988, pp. 45-50.

6 A. VENTURI, 1900, p. 304; 1907, p. 109.

7 Cfr. C. PAOLI (1889, pp. XII, 22) e P. BACCI (1912, II, p. 12).

8 Il RICHTER (1930, pp. 223-232) credette d'identificarlo con il Meliore di Jacopo citato nelle carte pistoiesi degli anni 1239-53 e si domandò, inoltre, se la donna menzionata nel documento pisano non fosse in realtà la vedova del pittore (cfr. anche E. CARLI, 1958, p. 40). In effetti, le date relative al Meliore di Jacopo citato a Pistoia appaiono troppo in anticipo rispetto al presumibile spazio cronologico occupato dall'attività dell'artista e, soprattutto, non c'è alcuna precisazione circa il fatto che esse siano da riferire ad un pittore (cfr. BOSKOVITS, 1976, p. 2 n. 9), cosa che altrettanto può dirsi a proposito del documento pisano.

9 Pubblicato come opera di Meliore dal RICHTER, 1930, pp. 229-230. Discorda, tra gli altri, R. LONGHI (1948, p. 43), che l'assegna ad un 'Maestro di Panzano', cui spetterebbe anche la 'Madonna' di Chicago, non identificabile con Meliore. Per il recente restauro del dipinto, recuperato dopo il furto a seguito del quale era stato smembrato in varie parti, cfr. M. CIATTI, 1988, pp. 45-50; 67-76.

10 Cfr. N. CATALANO, 1652, pp. 474-476; L. MARCUCCI, 1958, p. 34.

11 Per il tipo morfologico in questione, cfr.E.B. GARRISON, 1949, p. 159 e i nn. 419, 421. Secondo l'OFFNER (1950, p. 65) la forma del dossale di Meliore potrebbe essere una variante ulteriore di quella dell'esemplare nella Pinacoteca di Siena attribuibile a Guido da Siena (cfr. GARRISON, 1949, n. 430).

12 Cfr. E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 151-152; 1949, p. 12) e, in contrario, R. LONGHI (1948, pp. 43-44).

13 Il dipinto di Mosca fu pubblicato da V. LAZAREV (1936, pp. 61-62) come di scuola pisana del 1280 ca.; concorda il GARRISON (1949, n. 20) che tuttavia ne ritarda la datazione nel decennio 1280-90. Cfr. inoltre E. CARLI (1958, pp. 56-58) e V. LAZAREV (1967, p. 325): «... tra tutte le tavole del Duecento se non la più sottile in ogni caso la più vicina imitazione dell'originale bizantino». Allo stesso artista della tavola di Mosca spetta certamente il dossale del Museo di Pisa (cfr. GARRISON, 1949, n. 433) proveniente dalla chiesa di San Silvestro, per cui cfr.E. CARLI, 1974, p. 40. Cfr.inoltre A.TARTUFERI, 1989, pp. 54 e 57 n. 50.

14 La tavola di Montefioralle fu pubblicata dal GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 151-152) come del «Bagnano Master». Nel ricondurre i dipinti riuniti dal Garrison nel catalogo del Meliore, LONGHI (1948, p. 43) mantenne distinta quest'opera. Per il restauro, cfr. U. BALDINI (1953, pp. 14-15); attribuita al «Bagnano-Stoclet Master» dalla SHORR (1954, p. 117) e alla bottega di Meliore dal RAGGHIANTI (1955, pp. 99-100). Citata in U. BALDINI - P. DAL POGGETTO (1972, p. 30) come di maestro affine o vicino al 'Maestro di Bagnano' e da A. TARTUFERI (1986, p. 275) come di pittore fiorentino intorno al 1270.

15 R. OFFNER, 1933, p. 79.

16 E.B. GARRISON, 1949, p. 13.

17 Non mancano alcune attribuzioni a favore di Meliore, che tuttavia non sembrano molto convincenti. Il RAGGHIANTI (1955, p. 99) ha proposto di attribuirgli una 'Madonna' del Museo di San Gimignano (per cui cfr. GARRISON, 1949, n. 316), che spetta forse ad un artista senese influenzato dai pisani, soprattutto dal Maestro della Madonna dei Santi Cosma e Damiano. Lo stesso studioso (loc. cit.) ha indicato inoltre come opera di Meliore i due 'Santi' ai piedi della 'Madonna' di Corso di Buono in San Giovanni Battista a Remole, che tuttavia appare perfettamente omogenea dal punto di vista stilistico, cfr. A.TARTUFERI, 1985, p. 324 n. 18; si è già detto, infine, dell'altra proposta del Ragghianti di scorgere l'intervento del pittore nella pala coppesca di Santa Maria Maggiore a Firenze (cfr. quanto detto alle pp.29, 35 n. 30). Il CARLI (1958, p. 40) gli ha decisamente avvicinato la pala con 'San Verano e storie della sua vita' (cfr. GARRISON, 1949, n. 407) già nella collezione Gerli a Milano — ora alla Pinacoteca di Brera — che spetta invece ad un artista pisano sul finire del terzo quarto del secolo, prossimo al Maestro di San Martino.

Il PROCACCI (1966, p. 363) ha scorto invece qualche rapporto con Meliore in una frammentaria figura di 'Santo' ad affresco nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia, forse ispirata più direttamente a Salerno di Coppo.

18 West Palm Beach (Florida), Norton Gallery, n. 53.195; cm. 90,2 × 48,3. Citata dalla COOR (1947-49, p. 17 n. 13) con l'attribuzione ad un seguace provinciale di Meliore e pubblicata dal GARRISON (1949, n. 194) come di un pittore toscano provinciale del 1280-90; citata in FREDERICKSEN-ZERI (1972, p. 242) come di pittore toscano duecentesco.

19 Il dipinto proviene dalla collezione Chalandon di Parigi e fu pubblicato dalla COOR (1955) come di un seguace provinciale di Meliore in rapporto con la tavola di Montefioralle, con la datazione al 1270-75. Le conclusioni della studiosa sono accolte dal GARRISON ('Boll. Arte', 1956, pp. 302-303), che tuttavia data l'opera nel decennio 1275-85; citata genericamente come di pittore toscano del '200 in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 242).

Riflessi da Meliore si possono indicare anche nella 'Madonna' dei depositi delle Gallerie di Firenze (n. 5033), che il COHN (1955, p. 7) giudica strettamente connessa al dipinto di San Pietro in Bossolo, mentre dalla MARCUCCI (1958, p. 37 e fig. 10) è catalogata come di scuola fiorentina della seconda metà del Duecento.

Analoghi riflessi da Meliore potranno essere confermati, forse, anche nella piccola 'Madonna col Bambino' riprodotta da A. CONTI (1983, p. 182, fig. 1) come «opera fiorentina, ca. 1270-80», quando essa sarà liberata dalla completa ridipintura; quest'opera, in origine nella chiesa di Santa Maria a Colleramole, proviene dalla pieve di Sant'Alessandro a Giogoli e si trova attualmente nei depositi della diocesi presso la chiesa di Santo Stefano al Ponte a Firenze.

Ricordo qui anche la 'Madonna col Bambino e una monaca genuflessa' in collezione privata a L'Aia, classificata dal GARRISON (1949, n. 333) come di pittore toscano provinciale dell'ultimo quarto del Duecento; il dipinto è stato illustrato di recente dal VAN OS (1983, pp. 71-72) come di pittore fiorentino del 1270-80. Il BOSKOVITS (com. orale) ritiene di ambito romano la 'Madonna col Bambino' completamente rifatta già in collezione Volpi a Firenze, per cui cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, p. 251), R. LONGHI (1948, p. 45) e E.B. GARRISON (1949, n. 166); il dipinto è passato da una vendita all'asta di

Christie's a Villa d'Este, sul lago di Como, il 1 giugno 1971, cat. n. 393, con l'attribuzione a scuola toscana del Duecento.

20 Il pittore fu avvistato per primo da R. OFFNER (cfr. G. COOR-ACHENBACH, 'Burl. Mag.', 1950, p. 94). La prima ricostruzione della sua attività si deve comunque al GARRISON (1949, p. 28); cfr. inoltre A. TARTUFERI, 1986, pp. 272-273; 1987, pp. 48-50.

21 L'influenza bizantina in ambito fiorentino è genericamente ammessa in varia misura dagli studiosi; essa è tuttavia decisamente ridimensionata da V. LAZAREV (1967, p. 327) che sottolinea il ritardo relativo con il quale giunsero in città i riflessi bizantineggianti provenienti da Pisa. In modo meno plausibile lo STUBBLEBINE (1966, pp. 85-101) individua nella prima metà del secolo il periodo di maggiore influenza bizantina, specialmente sotto il profilo iconografico.

22 G. COOR-ACHENBACH ('Burl.Mag.', 1950, pp. 94-97); E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1950, pp. 355-356) e la ulteriore replica della COOR (*ibidem*, pp. 356-357). L'attribuzione della tavola degli Uffizi è respinta da L. MARCUCCI (1958, pp. 32-34) e A. TARTUFERI (1986, p. 273); si veda inoltre a p. 31.

23 L'attribuzione degli affreschi di San Miniato è suggerita, credo a ragione, dal BOSKOVITS (com. orale), soprattutto per quanto riguarda le due 'Sante' del registro inferiore; il pessimo stato di conservazione consiglia tuttavia di mantenere almeno una riserva prudenziale nell'inserire questi dipinti nel catalogo del Maestro della Sant'Agata. Per l'attribuzione al pittore del 'Crocifisso' di Oslo, cfr. A. TARTUFERI, 1986, p. 273; 1987, p. 49.

24 Per il restauro della pala del Carmine, cfr. A. PAOLUCCI (1986, pp. 424 e ss.). Per il dipinto del Museo Fogg a Cambridge, cfr. A. TARTUFERI, 1987, pp. 49-50.

25 Cfr. W. e E. PAATZ, 1952, III, pp. 188 e 237 n. 2.

26 E.B. GARRISON, *Studies*, IV, 1962, pp. 377-379; per il dipinto di Napoli, cfr. F. BOLOGNA, 1955, p. 75 e M. ROTILI, 1966, tav. IV.

27 E.B. GARRISON (1949, n. 523): Pittore pisano influenzato dalla 'Croce' del duomo di Pistoia e dal giovane Cimabue, 1280-85; E. CARLI (1958, p. 63): riflessi dei soggiorni pisani di Cimabue. Appare quantomeno singolare, invece, il giudizio formulato dal MARQUES (1987, pp. 208, 211-212): Pittore pisano della cerchia del Maestro di San Gaggio, 1280-1290.

28 Per la tavola ex-Zoubov, cfr. GARRISON (1949, n. 21): Pittore fiorentino della fine del Duecento; lo studioso riconobbe come dello stesso artista la tavola oggi nel Museo di Mentone, cfr.E.B. GARRISON, 'Boll. Arte', 1951, pp. 206-207.
La ricostruzione del Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte è operata, in via indipendente, da L. BELLOSI (1988, pp. 40, 42-43 n. 2) e A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, pp. 433-434).

29 Cfr. O. SIRÉN, 1922, pp. 264-275; 1926, pp. 347-360.

30 R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, pp. 11-13). La ricostruzione del pittore fu contestata dal solo VAN MARLE, 1932, I, p. 347. L'OFFNER (*loc. cit.*) ne colloca l'attività nel terzo quarto del secolo, mentre il RICHTER (1930, pp. 224, 235) propone il periodo 1260-1300, sul quale concorda anche la COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1947, pp. 127-129); R. LONGHI (1948, p. 44) indica invece l'ultimo trentennio del secolo, mentre il GARRISON (1949, p. 22) gli anni dal 1265 ca. al 1290.

31 Cfr. R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, pp. 11-13; G. COOR-ACHENBACH, 'Burl. Mag.', 1947, pp. 119-129. Per il riepilogo della vicenda critica, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 229-231), H. VOLLMER (1950, p. 210) e L. MARCUCCI (1958, pp. 49-50).

32 L'omogeneità stilistica delle opere riferite al pittore è contestata già da G. VITZTHUM-W.F. VOLBACH (1924, pp. 223, 245) e, in seguito, dal RICHTER (1930, pp. 230, 235).
In tempi più recenti giudizi analoghi sono espressi, tra gli altri, dalla MARCUCCI (1958, p. 50) e dalla MAETZKE (1974, pp. 31-34; 1986, p. 370).

33 R. OERTEL (1968, p. 43): «The Magdalen Master... reveals himself at every point as a bourgeois craftsman»; cfr. inoltre l'accenno di G. PREVITALI, 1979, p. 17.

34 R. LONGHI, 1948, p. 18; C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 100.

35 Cfr. L. COLETTI (1937-38, pp. 54-55); allo stesso studioso — uno dei pochi che gli assegna un ruolo non marginale nella pittura fiorentina dell'epoca — spetta la proposta di restituire agli esordi del Maestro della Maddalena la pala in S. Andrea a Rovezzano, che seppure priva di fondamento è indicativa per chiarire la matrice culturale dell'artista, cfr. COLETTI, 1941, p. XXXIII.

36 Cfr. G. COOR-ACHENBACH, 'Burl. Mag.', 1947, pp. 128-129.

37 Cfr. F. BOLOGNA, 1978, p. 99.

38 La 'Madonna' Acton e i due frammenti dell'Accademia sono datati dal GARRISON (1949, nn. 221, 362), rispettivamente, 1270-75 e 1275-80.

39 Il dossale di Parigi è assegnato invece al primo tempo del pittore dalla COOR ('Burl. Mag.', 1947, p. 120 n. 12), ma la datazione verso il 1280 proposta, tra gli altri, dal RICHTER (1930, p. 230) e dal GARRISON (1949, n. 368) pare più verosimile. Un riflesso tipologico cimabuesco è giustamente indicato nel 'San Luca' degli Uffizi dalla MARCUCCI (1958, p. 54), che cita per confronto i 'Profeti' alla base della pala di Santa Trinita; il rapporto tra questi ultimi e il 'Sant'Andrea' del dossale di Parigi mi pare ancora più stringente.

40 La composizione della 'Madonna' al centro del dossale di San Diego ritorna identica in un altro dossale frammentario, tuttora inedito, segnalatomi da Filippo TODINI, che giustamente lo restituisce al Maestro della Maddalena.

41 Rustico di Filippo apparteneva al popolo di Santa Maria Novella e morì, a quanto sembra, fra il 1291 e il 1300; fu stimato da Brunetto Latini, che gli dedicò *Il Favolello*, e da Francesco da Barberino. Per le notizie che lo riguardano e una scelta dei sonetti, cfr. G. CONTINI, 1977, pp. 3-14.

42 Pubblicato dallo SWARZENSKI (1935-36, pp. 134 e ss.) come di un pittore fiorentino cimabuesco, il dipinto è citato come dell'ambito del Maestro della Maddalena da L. MARCUCCI (1958, p. 50) e, più recentemente, da L. C. MARQUES (1987, p. 288); tuttavia, la corretta attribuzione all'Orlandi è fuor di dubbio, cfr. GARRISON (1949, n. 599) e WOLLESEN (1977, p. 133).

43 Per gli affreschi di San Miniato al Monte, cfr. PAATZ (1952, IV, p. 239) e D. WILKINS (1978, p. 166 n. 4), che li ricollega alla cerchia del Maestro della Maddalena. Per gli affreschi di Montepiano, cfr. M. WEINBERGER (1939, pp. 49-73) e L. C. MARQUES (1987, p. 293): pittore fiorentino della metà del '200; per quelli di Prato, cfr. G. MARCHINI (1937, pp. 163-169).

44 Cfr. E.B. GARRISON 'Gaz. B.-Arts', 1946, pp. 336-337, figg. 21-23. Il dipinto di Cambridge (n. 1923.57) fu pubblicato da R. VAN MARLE (1925, V, p. 419) come di scuola pisana del '200 e attribuito dal ROWLAND (1931, p. 127) al Maestro della Maddalena. Classificato da GARRISON (1949, n. 306) come di pittore fiorentino del 1270-80 e da FREDERICKSEN-ZERI (1972, p. 131) come del Maestro della Maddalena. Per il MARQUES (1987, p. 138) spetta ad un pittore toscano verso il 1275-80.

45 Si veda, soprattutto per l'inquadramento storico-culturale, l'ampia monografia di E. BATTISTI (1963); ma cfr. la recensione di C. VOLPE ('Paragone', 1964, pp. 61-74).
Di lettura più agevole si rivela la monografia di E. SINDONA (1975), utile specialmente per la vicenda critica delle opere attribuite all'artista. Per il profilo più attendibile dal punto di vista critico-stilistico e dell'ordinamento cronologico si veda M. BOSKOVITS (1976; 1979, pp. 537-544). Si confrontino inoltre le proposte fortemente innovative avanzate più di recente da L. BELLOSI, 1985, pp. 149-173.

46 Sui legami della 'Croce' di Arezzo con la cultura giuntesca pisana insiste opportunamente il BOSKOVITS (1976, scheda n. 10; 1979, p. 538). Per l'interpretazione in chiave esclusivamente bizantina dell'arte cimabuesca, cfr. ad esempio, V. LAZAREV (1967, p. 330) e E. SINDONA (1975, pp. 5-6, 81).

47 Cfr. M. Boskovits, 1976, scheda n. 12; 1979, p. 539.

48 Per la decorazione di Assisi si rimanda alle preziose ed informate sintesi critiche di E. Sindona (1975, pp. 88-109), M. Boskovits (1976, schede 16-40) e P. Scarpellini (1982, pp. 380-399). È merito del Bologna (1969, p. 82) aver riconosciuto la paternità cimabuesca dei 'Profeti' affrescati nei sottarchi della prima campata della navata (a partire dal transetto). Per la sequenza dei lavori, cfr. J. White (1981, pp. 355-383) e J. White-B. Zanardi (1983, pp. 103-117).

49 Cfr. M. Boskovits (1981, p. 26 n. 38). La datazione al più tardi sull'inizio degli anni ottanta è riproposta anche da F. Bologna ('Burl. Mag.', 1983, pp. 330-340). Non rientra nell'economia di questo lavoro una disamina particolareggiata della proposta avanzata dal Bellosi (1985, pp. 149-154) per una datazione sul finire degli anni ottanta.
Riprendendo alcune idee già espresse da H. Belting (1977) circa la sostanziale unità decorativa della basilica superiore, il Bellosi propone di riportarne l'intera decorazione — compresa la navata — al periodo 1288-92, gli anni del pontificato di Niccolò IV. Questi termini cronologici appaiono troppo stretti anche dal punto di vista operativo, pur ammettendo il notevole livello organizzativo e di affiatamento delle varie squadre di artisti avvicendatesi nei lavori. Peraltro, è soprattutto l'articolata sequenza stilistica che sembra di ostacolo all'ipotesi di tempi così ristretti. In proposito, si vedano anche le osservazioni di F. Todini, 1986, pp. 386-387.

50 Per le tre 'Maestà' cimabuesche, cfr. M. Boskovits (1976, schede 44-46, 61-63) e E. Sindona (1975, pp. 115-117), che tuttavia le esclude inconcepibilmente dal catalogo del maestro fiorentino dopo averle declassate al rango di lavori di pittori eclettici di fine secolo.

51 Per la tavola di Castelfiorentino, cfr. M. Boskovits (1976, scheda 58, con bibl.). La pur interessante ipotesi di L. Bellosi (1985, pp. 177-178) circa l'intervento del giovane Giotto nell'esecuzione dell'opera non convince, sia sotto il profilo dello stile, sia per le dimenzioni ridotte della tavola.

52 Per il documentato soggiorno pisano di Cimabue, cfr. Tanfani Centofanti (1897, pp. 114-121); per il 'San Giovanni Evangelista', cfr. Sindona (1975, p. 115) e Boskovits (1976, scheda 64). Cimabue assunse anche l'incarico di eseguire, insieme al pittore lucchese Giovanni di Apparecchiato, una complessa tavola d'altare per la chiesa dell'Ospedale di Santa Chiara a Pisa. L'opera non è giunta fino a noi, ma cfr. C.L. Ragghianti (1955, pp. 110, 126), che l'identifica con la 'Maestà' oggi al Louvre; cfr. inoltre l'intervento di E. Ayer (1983, pp. 12-17) anche per la bibliografia relativa alla questione.

53 Cfr. F. Bologna ('Burl. Mag.', 1983, pp. 330-340). La tesi di Longhi (1948, p. 37) sulla partecipazione del giovane Duccio alla decorazione della basilica assisiate è stata accolta da una parte della critica (C. Volpe, 1954, pp. 7-9; F. Bologna, 1960, p. 11; E. Carli, 1965, p. 95), ma si veda in contrario, tra gli altri, M. Boskovits (1976, p. 7 n. 30) e L. Bellosi (1985, pp. 179 e 198 n. 64). La 'Croce' oggi di proprietà Odescalchi fu attribuita a Duccio dal Volpe (1954, pp. 4-22) e il riferimento è confermato adesso dal Bellosi (1985, p. 198 n. 64); il Boskovits (com. orale) indica il possibile collegamento dell'opera con la cultura romana.

54 C.L. Ragghianti ('Crit. d'Arte', 1969, pp. 6-7), che esclude la partecipazione di Cimabue ai mosaici del Battistero, già scartata in passato dal Nicholson (1932, p. 26).
Per l'ipotetico intervento di Cimabue e la bibliografia relativa, cfr. E. Sindona (1975, pp. 86-87) e M. Boskovits (1979, p. 541).

55 G. Borghero (1981, pp. 212-213). Oltre la 'Crocifissione' si trova nella raccolta Thyssen anche la tavoletta con il 'Giudizio Finale', già in collezione privata a Milano.
Gli altri elementi della serie sono la 'Natività' della Fondazione Longhi a Firenze, l''Ultima Cena' del Museo di New Orleans e la 'Cattura di Cristo' del Museo di Portland, cfr. Sindona (1975, p. 119, nn. 63-66). Il Boskovits (com. orale) ritiene di attribuire queste tavolette all'intenso maestro veneziano, attivo tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, autore degli affreschi della Cappella Dotto nella chiesa degli Eremitani a Padova, riportati in luce nel 1932 e andati completamente distrutti nel 1944.

56 Per il dipinto di Washington, cfr. F.R. SHAPLEY, 1979, pp. 133-134. La restituzione della 'Madonna' della collezione Acton a un pittore fiorentino si trova già in L. CUPPINI (1952, pp. 12-13), che l'avvicina a Corso di Buono. Cfr. inoltre A. TARTUFERI, 'Arte Crist.', 1988, p. 433.

57 M. BOSKOVITS, 1979, p. 540.

58 Credo sia infatti da confermare, secondo l'opinione prevalente, la data più inoltrata di questo affresco superstite rispetto alla decorazione della chiesa superiore. Certamente non a causa dell'intenerimento pittorico ed emotivo, poiché l'affresco è ingiudicabile per i rifacimenti subiti, ma per la composizione e la struttura del trono: esse si collocano, a mio avviso, in una fase tra la pala del Louvre e quella dei Servi di Bologna.

59 Cfr. M. BOSKOVITS ('Boll. d'Arte', 1981, pp. 15-30); per i riflessi sulla miniatura, cfr. F. TODINI (1982, pp. 161-165). L'incidenza della cultura cimabuesca sull'ambiente umbro è invece ridimensionata dal BELLOSI (1985, pp. 155-158).

60 Per il dossale di Vigoroso a Perugia, cfr. F. SANTI (1969, pp. 41-42) e A. CONTI (1971, pp. 112-115), che ricordano anche le attribuzioni in favore dell'artista che non hanno avuto seguito nella critica, com'è avvenuto per l'affresco di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia proposto dal Conti. Appare invece da tenere in seria considerazione la proposta del DONATI (1972, p. 149) d'individuare l'intervento del pittore in un angelo cariatide della volta a crociera della basilica superiore di Assisi, per cui vedi in SINDONA (1975, p. 97, figg. 21 $^{4-5}$) e BOSKOVITS (1976, p. 6 e n. 26; 1979, p. 540). La tavola di San Biagio a Scrofiano è resa nota dalla PADOVANI (1984, pp. 33-38), che l'avvicina al primo tempo di Segna di Bonaventura.

61 Su Corso di Buono e la bibliografia relativa, cfr. M. BOSKOVITS (1976, scheda 57) e A. TARTUFERI (1985, pp. 315-326). Cfr. inoltre le ipotesi alternative di L. BELLOSI, 1988, pp. 39-52.

62 R. LONGHI, 1948, p. 19.

63 Su questo aspetto insiste opportunamente D. WILKINS, 1978, pp. 141-174. La decorazione duecentesca della chiesa di San Lorenzo a Signa comprende anche un 'San Cristoforo' affrescato nel portico d'ingresso, ormai quasi svanito. La raffigurazione di 'San Cristoforo' era assai diffusa nelle chiese duecentesche: tra gli esemplari più interessanti e meglio conservati figurano quello in San Miniato al Monte di Firenze (per cui cfr. PAATZ, 1952, IV, p. 235), databile a mio avviso nel terzo quarto del secolo, oppure quello della Pieve di Santa Maria a Montepiano, per cui cfr. M. WEINBERGER (1939, p. 50 e n. 6) che cita altri esempi conservati; per il tema iconografico, cfr. H.F. ROSENFELD, 1937.
Gli affreschi puramente decorativi erano molto diffusi, come testimoniano gli avanzi recuperati dall'antica cattedrale di Santa Reparata (cfr. G. MOROZZI, 1974, p. 52) e quelli sulle pareti della Cappella Cerchi in Santa Croce a Firenze, oggi all'interno dei locali del Museo dell'Opera, dove si conserva un altro interessante frammento d'affresco dell'ultimo quarto del Duecento proveniente dalla chiesa, per cui cfr. in L. BECHERUCCI (1983, p. 174, tav. 145).
Di notevole interesse è pure la finta decorazione architettonica nel corridoio che introduce nella sacrestia della chiesa di Ognissanti a Firenze: databile probabilmente sullo scorcio del secolo, si caratterizza per il pronunciato intento illusionistico-spaziale d'impronta squisitamente giottesca.
Gli 'Evangelisti' riportati in luce nel 1932 sulla volta della Cappella Gondi in Santa Maria Novella a Firenze sono troppo guasti e ridipinti per essere giudicati in maniera definita: appaiono ispirati, tuttavia, alla tendenza monumentale che informa i 'profeti' di Mosciano. Su di essi, cfr. PAATZ (1952, III, pp. 711, 800-801) e, soprattutto, D. WILKINS (1978, pp. 142-153), che in maniera troppo lusinghiera li ricollega ad un seguace immediato di Cimabue. I frammenti ad affresco staccati dalla chiesa di San Piero a Scheraggio di Firenze, dove si conservano ancora le 'Storie di Cristo' negli sguanci della finestra dell'abside, sono ritenuti dello scorcio del secolo e influenzati dalla miniatura bolognese (cfr. L. MARCUCCI, 1958, pp. 47-49 e L. BELLOSI, *Gli Uffizi*, 1979, p. 486); ad essi sembra spettare comunque una datazione più antica.

64 Su Manfredino e la bibliografia relativa vedi soprattutto P.P. DONATI (1972, pp. 144-153) e, inoltre, A. BACCHI (1986, pp. 315-316). È da respingere la proposta di E. BATTISTI (1963, p. 52) d'individuare il pittore tra gli aiuti di Cimabue ad Assisi — in particolare nel 'Cristo Apocalittico' del transetto sinistro —, cfr. M. BOSKOVITS, 1976, scheda 29.

65 Per l'affresco in Santa Maria a Ripalta a Pistoia, cfr. E. NERI LUSANNA, 1984, pp. 125-130.

66 Cfr. P.P. DONATI, 1972, p. 147; la data tradizionale è confermata invece da G. ROMANO (1986, pp. 28 e 32 n. 12), che propone inoltre d'identificare nel polittico della collezione Acton a Firenze quello firmato da Manfredino conservato a Genova fino al secolo scorso. L'ipotesi è contraddetta, però, dal fatto che la parte centrale del polittico è copiata pressoché alla lettera dal Maestro di San Gaggio nel suo altarolo di Berlino-Dahlem (fig. 221): da ciò sembra di poter derivare la conclusione che in origine l'opera fosse destinata ad una chiesa di Firenze o del circondario.

67 Sulla tecnica musiva in generale, cfr. F. FORLATI (1949, pp. 85-87) e C. DUFOUR BOZZO (1973, pp. 367-372, con bibl.). Per i 'restauri' antichi ai mosaici del Battistero e l'intervento degli anni 1898-1907, cfr. L. PONTICELLI (1950, pp. 121-129, 187-189, 249-250; 1951, pp. 51-55). Circa l'impiego di disegni preparatori, cfr. U. PROCACCI, 1960, pp. 49-50, tavv. 2-3. Per la riproduzione completa dei mosaici si vedano i volumi di A. DE WITT, 1954-59, I-V.

68 M. SALMI, 1930-31, p. 566; C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 110.

69 Per le notizie documentarie relative ai lavori, cfr. C. FREY (in G. VASARI, 1911, pp. 328-330). Per le principali ipotesi critiche si vedano almeno P. TOESCA (1927, pp. 1001-1003); M. SALMI (1930-31, pp. 543-570); R. LONGHI (1948, pp. 19-20); P. TOESCA (1951, pp. 442-443); C.L. RAGGHIANTI (1955, pp. 105-110; 1969, pp. 3-10); G. PREVITALI (1974, pp. 22-26); M. BOSKOVITS (1976, schede 59-60, 68).

70 R. LONGHI (1948, p. 20) e C.L. RAGGHIANTI ('Crit. d'Arte', 1969, p. 29); la tesi di Ragghianti è stata giustamente respinta dalla critica successiva. Cfr. inoltre C. VOLPE (1963, pp. 4-5) e L. BELLOSI (1985, p. 37 n. 41). Per il Maestro della Cappella Velluti, cfr. M. BOSKOVITS, *Corpus*, III/IX, 1984, p. 23.

71 C. FREY (1892, p. 50) e MILANESI-VASARI (1878, I, pp. 331-338, 346 e ss.); cfr. inoltre I. HUECK (1972, p. 120). Su Andrea di Ricco, detto Tafo, cfr. E. NERI LUSANNA (1986, pp. 1019-1020); per la proposta d'identificare il Maestro della Santa Cecilia con Gaddo Gaddi si veda M. BIETTI (1983, pp. 49-52) e, in contrario, L. BELLOSI (1985, p. 140 n. 9) e A. TARTUFERI ('Rev. Art.', 1986, p. 46 n. 7).

72 F.J. MATHER, Jr. (1932, pp. 58-59), che assegna al Tafi quindici 'Profeti' e a Gaddo i ventuno rimanenti.

73 Il mosaico è datato di solito posteriormente al 1296, l'anno della fondazione della nuova cattedrale di Santa Maria del Fiore, ma la valida e ben argomentata tesi del MATHER (1932, p. 42) circa la provenienza dalla chiesa di Santa Reparata è ripresa in tempi recenti da M. BOSKOVITS, 1976, scheda 69.

74 M. BOSKOVITS, 1976, scheda 68 n. 4.

75 L. BELLOSI (*Maestri del colore*, 1966, s.p.).

76 La proposta di ricollegare a Francesco da Pisa le opere sin qui attribuite al supposto 'Gaddo Gaddi' si deve al CALECA (1986, p. 243). L'identificazione del «maestro Francesco» — cui il 14 maggio 1298 i Consoli dell'Arte di Calimala ingiungono di non lavorare oltre ai mosaici del Battistero di Firenze — con quello menzionato nei documenti pisani del 1301 relativi al mosaico absidale del Duomo, fu proposta per primo dal MILANESI (in VASARI, 1878, I, p. 343 n. 2) ed è seguita generalmente dalla critica, cfr. SALMI (1930-31, p. 570) e RAGGHIANTI (1955, p. 109).

77 Il MATHER (1932, p. 49) sottolinea opportunamente il timbro stilistico arcaico del mosaico absidale di San Miniato al Monte. Il RAGGHIANTI ('Crit. d'Arte', 1969, p. 9) identifica in Gaddo l'autore del rifacimento del 1297 ma, nel contempo, indica plausibilmente la datazione intorno al 1260 per le parti originali. Per i restauri antichi e moderni subiti dal mosaico e la bibliografia relativa, cfr. W. e E. PAATZ (1952, IV, pp. 238 e 285-286 nn. 174-176). (Cfr. inoltre A. TARTUFERI (1988, pp. 210-211).

78 Per alcuni cenni sulla miniatura fiorentina duecentesca in generale, si vedano P. TOESCA (1927, pp. 1070-1072); M. SALMI (1954, pp. 3-7); A. CALECA (in RAGGHIANTI, *L'Arte in Italia*, 1969, coll. 1051-1055).

79 Per la 'Bibbia' della Laurenziana (Plut. V. dext. 1) si veda lo studio iconografico di L. Morozzi, 1977, pp. 201-229; la restituzione del codice ad ambito umbro si deve a A. Conti (1981, p. 47) ed è stata accolta e precisata da F. Todini, 1982, pp. 162, 189.

80 Per il miniatore di Sant'Alessio in Bigiano, cfr. A. Conti, 1971, pp. 121-122; 1981, p. 24.Sull'importante gruppo di codici provenienti dal Convento di Santa Croce a Firenze, al quale furono legati nel 1285 da Fra Enrico dei Cerchi, cfr. A. Conti (1981, pp. 31, 34, con bibl.), che ha proposto d'individuare alcuni dei miniatori che ne curarono la decorazione in altri codici dell'Archivio arcipretale di Gemona del Friuli; ma si veda anche A. Garzelli, 1975, pp. 22-23.

81 Per il Cod. II.I.167 della Biblioteca Nazionale di Firenze, cfr. M. Salmi, 1937, pp. 1-13. Il Marques (1987, pp. 138-139, 287) ricollega la decorazione di questo manoscritto a un 'Maestro della Bibbia di Praga', autore per l'appunto secondo il parere dello studioso brasiliano delle miniature della 'Bibbia' della Biblioteca Nostitz-Rieneck (Ms. F 15) a Praga, nonché di quelle del Ms. 203 del Museo Calvet di Avignone.
Per il Messale di Santa Felicita, cfr. A. Conti (1971, p. 120 e n. 2, con bibl.) e A. Garzelli (1975, p. 23), che indica soprattutto riflessi cimabueschi. Il Marques (1987, p. 138) ne attribuisce la decorazione ad un miniatore fiorentino del 1275 circa.

82 Per i dati storico-documentari relativi allo *scriptorium* del convento, cfr. S. Orlandi, O.P., 1965, pp. 129-145; per le miniature citate assegnate ad un «Maestro Terzo, o geometrico», cioè, secondo la numerazione dell'A., i numeri 17-21 del corale E e tutti quelli del corale F, esclusi il 5 e il 6, cfr. ID., *loc. cit.*, pp. 198-200.

83 A. Conti (1971, p. 123); A. Garzelli (1974, pp. 342-346). La 'Bibbia' di Madrid è ritenuta opera bolognese dal Conti (1981, p. 21 e n. 9).

84 Cfr. Orlandi, 1965, p. 197; 1966, pp. 43-44 nn. 10, 12, tavv. VI-VII.

85 Questo miniatore corrisponde, in parte, al «secondo Maestro» individuato dal Padre Orlandi; tuttavia, ad esso spettano soltanto le miniature dei numeri 3-4, 8-9 e 16 del corale E. Cfr. Orlandi, 1965, pp. 196-197, 223-224; 1966, pp. 43, 45 e tavv. V, VII.

86 Per il miniatore di raffinata matrice culturale duccesca identificato da una parte della critica con il pittore Memmo di Filippuccio, cfr. M. Boskovits (*Corpus*, III/IX, 1984, p. 37 e n. 121, con bibl.).

Capitolo IV

Cultura protogiottesca e cultura assisiate

Il Maestro di San Gaggio e la cultura protogiottesca fiorentina

È generalmente noto che a partire dalla metà del XIII secolo — nel 1252 si ha la coniazione del fiorino d'oro — il Comune di Firenze pone le basi di un'ascesa politica ed economica che toccherà il vertice tra gli ultimi anni del Duecento e il primo ventennio del Trecento. La costante immigrazione dalle campagne, della quale furono protagonisti non soltanto soggetti di condizione miserabile ma anche proprietari rurali più o meno grandi, produsse un incremento urbanistico e demografico che secondo le stime più attendibili portò la popolazione della città alle 80.000 persone del 1280, che diventarono 100.000 o poco più intorno al 1300, valore che si mantenne costante nei primi decenni del nuovo secolo [1].

Salvaguardata comunque la necessità di non introdurre acriticamente in campo storico artistico un rigido ed illusorio determinismo economico, è impossibile tuttavia non rilevare la parallela fioritura non solo quantitativa ma culturale della pittura fiorentina della fine del Duecento [2]. Anche le menzioni documentarie relative ai pittori — assai sporadiche per la prima metà del secolo — s'infittiscono notevolmente negli ultimi anni del Duecento e ricorrono, in maniera significativa, in contratti notarili dov'è registrato il collocamento di giovani apprendisti presso maestri ormai affermati, perlopiù per un periodo di quattro anni [3].

Questo è il caso, certamente singolare, perfino di una «*domina Diana uxore Acçi pittoris*», che in un rogito del 27 settembre 1295 associa presso di sé il pittore Manetto di Bonattiero del popolo di San Lorenzo [4].

Nel panorama della pittura fiorentina del tardo Duecento occupa un ruolo di grande rilievo la figura del cosiddetto Maestro di San Gaggio, secondo la denominazione provvisoria introdotta da Roberto Longhi, con riferimento alla tavola (*fig. 214*) della Galleria dell'Accademia di Firenze proveniente dall'omonimo convento fiorentino. Le affinità esistenti tra alcune delle opere riunite dallo studioso italiano erano state già avvistate dal Garrison in un saggio di notevole rilievo storiografico, che le riconduceva tuttavia — con l'attribuzione a pittori distinti — nell'ambito di una tendenza romana nella pittura fiorentina di fine Duecento, la cui consistenza storica è per lo meno da ridimensionare in modo sostanziale alla luce delle indagini più recenti [5]. In assenza di riferimenti cronologici risulta difficile definire i limiti dell'attività del Maestro di San Gaggio; d'altra parte, la spiccata propensione evolutiva che ne caratterizza lo stile non

facilita certamente la definizione del suo percorso. Partito da premesse culturali ben radicate nella tradizione duecentesca, il Maestro di San Gaggio riuscì ad attuare un compiuto e coerente rinnovamento in senso giottesco (o trecentesco che dir si voglia), al punto che le opere più tarde a noi giunte quasi si confondono con quelle del Maestro della Santa Cecilia o di Lippo di Benivieni.

Si è già detto della collaborazione con il Maestro della Maddalena nel noto dossale oggi nella Putnam Foundation di San Diego, dove spettano al Maestro di San Gaggio le dodici 'Storie della Passione di Cristo' (*fig. 215*); il dipinto dovrebbe datare intorno al 1290 e documenta, secondo l'indicazione unanime della critica, che a quell'epoca il rinnovamento stilistico dell'ignoto artista era giunto ormai ad una pressoché completa maturazione.

La collaborazione induce a prospettare l'ipotesi che la carriera del maestro di San Gaggio sia iniziata, al pari di quella di altri pittori suoi coetanei, in un ambito prossimo all'importante officina del Maestro della Maddalena. Alla cerchia di quest'ultimo sono da riportare certamente le due tavolette del Rijksmuseum di Amsterdam con la 'Deposizione di Croce' (*fig. 217*) e la 'Deposizione nel Sepolcro' (*fig. 218*), probabili frammenti degli sportelli di un altarolo con 'Storie della Passione' cui appartenne, forse, anche l'altra tavoletta un tempo in collezione Harris a Londra raffigurante la 'Derisione' e l''Andata al Calvario' (*fig. 216*). Lo stato di conservazione di gran lunga migliore impone di concentrare l'attenzione soprattutto sui dipinti di Amsterdam, dove il quieto impianto narrativo tipico del Maestro della Maddalena è appena incrinato da un segno più incisivo, da alcuni accenti fisionomici e patetici più caricati, nonché da certi profili aquilini, sintomi più che probabili di una maggiore disponibilità a raccogliere e interpretare l'arduo messaggio figurativo cimabuesco: la possibilità di riconoscervi la preistoria del maestro di San Gaggio credo sia da considerare almeno come ipotesi di lavoro.

Sta di fatto che accenti cimabueschi, prossimi a quelli riscontrabili anche nel supposto 'Gaddo Gaddi', inseriti in un contesto spaziale e narrativo esemplato dalle opere del Maestro della Maddalena, ricorrono per l'appunto nei dipinti che appartengono con certezza alla fase più antica del pittore: l'altarolo già nella collezione del Conte di Crawford e Balcarres, il polittico un tempo nella celebre raccolta parigina Artaud de Montor — oggi diviso tra la National Gallery di Washington e il Museo di Chambéry (*fig. 219*) — e il trittico dei Musei Statali di Berlino-Dahlem (*fig. 221*). Quest'ultima opera in particolare è molto interessante, poiché in essa, accanto a riferimenti culturali di fonte cimabuesca — nella 'Crocifissione' o nella 'Madonna col Bambino' desunta quasi alla lettera da quella al centro del dossale di Manfredino da Pistoia in collezione Acton a Firenze (*fig. 191*) —, si cominciano ad intravedere i primi segni del rinnovamento linguistico del pittore, ad una data che dovrebbe aggirarsi intorno al 1285. I personaggi assumono forme più arrotondate, mentre il chiaroscuro si fa più intenso e inizia ad assolvere una finalità specificatamente plastica. Gli accenti rinnovati sono ormai palesi nel tabernacolo la cui parte centrale si conserva nella Christ Church Gallery di Oxford (*fig. 220*), mentre i laterali erano un tempo in collezione Sessa a Milano, nel quale, tuttavia, l'impaginazione spaziale e le architetture sullo sfondo corrispondono ancora a quelle visibili nelle tavole del Maestro della Maddalena [6].

Alla fase ulteriore dell'artista — che documenta l'allineamento incondizionato con la prima attività giottesca — appartengono il già menzionato dossale di San Diego (*fig. 215*) e la tavola del Bodemuseum di Berlino-Est, databili all'incirca 1290-95 [7]. Le opere riconducibili all'ultimo periodo del Maestro di San Gaggio dovrebbero scalarsi, a mio avviso, tra l'ultimo lustro del Duecento e il primo decennio del secolo seguente. Nella tavola eponima (*fig. 214*), infatti, la struttura del trono decorato con motivi cosmateschi

ha ormai un respiro trecentesco, che segna in maniera inconfondibile anche il tabernacolo di Memphis restituito all'artista dal Bellosi. Il vertice qualitativo si riscontra, tuttavia, nell'altro tabernacolo restituitogli da Miklòs Boskovits (*fig. 222*), davvero stupendo per l'intensità cromatica e la personalissima, impareggiabile capacità d'integrare la cultura tradizionale con le novità di matrice giottesca, secondo alcuni accenti che lasciano intravedere delle affinità con il Maestro della Santa Cecilia e, in parte, Lippo di Benivieni [8]. Il piccolo trittico è inoltre il termine di riscontro stilistico inequivocabile per confermare al Maestro di San Gaggio gli affreschi di Castelpulci (*fig. 223*), secondo un'ulteriore intuizione del Boskovits.

In quest'ultima impresa il nostro anonimo — che tuttavia potrebbe essere identificato probabilmente nel pittore Grifo di Tancredi [9] — si mostra in sintonia con la cultura del cantiere della basilica superiore di San Francesco ad Assisi, specialmente con le 'Storie di Cristo' del cosiddetto Maestro della Cattura — in passato identificato proprio con il Maestro di San Gaggio [10] —, senza implicare, a mio avviso, la necessità di postulare perciò un rapporto di dipendenza diretta. Sarebbe assurdo voler negare la portata storica e la capacità di vasta irradiazione dei motivi culturali proposti dai maggiori artisti dell'epoca nella decorazione della basilica assisiate, ma ogni eventuale ipotesi d'influenza diretta è da vagliare attentamente, tenendo nella debita considerazione le tradizioni artistiche locali: tra i molti esempi possibili al riguardo, particolarmente indicativo è il caso della decorazione absidale della basilica di Sant'Abbondio a Como, la cui originalità sostanzialmente indipendente dalla pittura dell'Italia centrale è stata riconosciuta soltanto in anni recentissimi [11].

In un contesto prossimo al Maestro di San Gaggio sono da menzionare le interessanti figure di 'Santi' (*figg. 224-225*) dipinte sulle capriate lignee del soffitto della Badia a Settimo, non lontano da Firenze, opera di un raffinato artista di matrice classicheggiante attivo nel corso dell'ultimo decennio del secolo, già aperto ai primi riflessi del nuovo linguaggio gotico [12].

Più legato alla cultura tradizionale appare invece il Maestro di Vicchio a Rimaggio, che nella tavola eponima e in quella del Museo delle Arti Decorative a Parigi — entrambe databili già nei primi anni del Trecento — accoglie appena qualche accento rinnovato, ma rimane pervicacemente fedele alla propria formazione, «che affonda in premesse chiaramente romaniche» (Volpe) [13]. Non è impossibile che quest'ultime siano da rintracciare, almeno in via ipotetica, nella tavoletta frammentaria (*fig. 226*) conservata nel Museo di Columbia (South Carolina), che prefigura a mio avviso i caratteri stilistici riscontrabili nella tavola di Vicchio a Rimaggio.

La prima attività di Giotto

Nel riconoscere l'identità esecutiva delle 'Madonne' della pieve di Stia (*fig. 228*) e della chiesa di San Pietro a Varlungo (*fig. 227*) alle porte di Firenze, la Sandberg Vavalà avviò la ricostruzione dell'anonimo designato, per l'appunto, Maestro di Varlungo, a proposito del quale Roberto Longhi sottolineò per primo il ruolo di precoce interprete dell'attività giottesca [14]. Le indagini successive hanno evidenziato la difficoltà di stabilire una collocazione cronologica attendibile per l'attività dell'ignoto maestro [15].

I termini cronologici degli anni 1285-1310 indicati dal Garrison oggi appaiono con chiarezza eccessivamente dilatati, mentre le alternative prospettate da Giovanni Previtali — 1285-1305 («fiancheggiatore di Giotto»), 1265-1285 («il più importante precedente di Giotto»), o addirittura Giotto giovane in persona (1280-85) — sono intrinsecamente

rivelatrici, a mio avviso, della necessità di pervenire ad alcune precisazioni circa il 'corpus' dei dipinti riferiti all'artista, come vedremo più avanti.

Personalmente ritengo che l'attività del Maestro di Varlungo si sia svolta perlopiù nell'ultimo decennio del secolo, certo non al seguito di Cimabue, piuttosto in consentaneità con quei pittori (il supposto 'Gaddo Gaddi', il Maestro di San Gaggio) che svilupparono in forme e direzioni autonome alcune istanze stilistiche gravitanti intorno alla bottega del Maestro della Maddalena. Non a caso, infatti, la 'Madonna' (*fig. 229*) della Yale University Art Gallery a New Haven — in precario stato di conservazione principalmente a causa della sconsiderata pulitura — richiama in primo luogo i modi del Maestro della Maddalena, a prescindere da qualche remoto riflesso duccesco: il dipinto si confronta bene con la 'Madonna' (*fig. 163*) di San Michele a Rovezzano e dovrebbe datarsi intorno al 1290.

Del resto, anche la tavola di San Pietro a Varlungo (*fig. 227*) per la fresca cordialità dei protagonisti e il colorito squillante presuppone un legame con la cultura del Maestro della Maddalena, divulgata in una formula assai accattivante, aggiornata specialmente sotto il profilo del disegno e dell'impostazione plastica. Verso la metà dell'ultimo decennio del secolo, il riflesso dei più antichi esemplari giotteschi si avverte nelle 'Madonne' delle pievi di Romena (*fig. 230*) e di Stia (*fig. 228*).

Dopo il recente recupero del frammento superstite (*tav. VIII; fig. 234*) di una grande 'Maestà' proveniente da Borgo San Lorenzo — da ricondurre certamente nell'ambito dell'attività giovanile di Giotto — l'indagine affascinante intorno ai primi riflessi dell'attività giottesca in territorio fiorentino promette risultati più concreti [16]. Nelle tavole casentinesi il Maestro di Varlungo traduce il naturalismo solenne, e tuttavia respirante, del modello giottesco in forme bloccate ed astrattive, secondo una sensibilità invincibilmente ancorata alle formule figurative duecentesche.

L'accento arcaizzante proposto dal pittore per scelta deliberata, sottolineato sovente dai critici [17], ritorna evidente nel 'Crocifisso' dipinto delle Scuole Leopoldine di Firenze, mentre non è del tutto certa l'attribuzione dell'altra 'Croce' di ubicazione ignota, almeno a giudicare dalla foto pubblicata dal Garrison [18].

La 'Madonna' (*fig. 231*) del Metropolitan Museum di New York (n. 49.39) è interpretata come «pronto riflesso» della pala di Cimabue a Bologna [19], ma i connotati formali dei personaggi sembrerebbero adeguarsi piuttosto al nuovo linguaggio giottesco, mentre il gesto di affettuosa vivacità del 'Bambino' non dovrebbe essere molto diverso da quello che si poteva riscontrare nella tavola di Borgo San Lorenzo.

Una libera interpretazione dell'esemplare giottesco da parte del medesimo artista s'individua, inoltre, nel 'San Michele Arcangelo' al centro del dossale già in collezione Fiammingo a Roma (*fig. 232*), oppure — in via più diretta — nella 'Madonna' dell'altro dossale nella Yale University Art Gallery di New Haven (*fig. 233*). In questi dipinti — già attribuiti al Maestro di Varlungo — le allusioni giottesche corrispondono ad un ordine mentale diverso, rispetto a quello delle opere che si possono ricollegare con maggior sicurezza all'autore della tavola frammentaria di San Pietro a Varlungo (*fig. 227*). Il naturalismo teso ed espressivo che marca il dossale ex-Jarves (*fig. 233*) si legge bene in parallelo con gli affreschi dei registri alti nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi, e risulta — a ben vedere — piuttosto diverso da quello riscontrabile nelle 'Madonne' di Romena e di Stia (*figg. 230, 228*).

La divaricazione stilistica appare così netta da rendere vana l'ipotesi alternativa dell'articolazione del percorso di un singolo artista, l'unica che ha consentito sin qui di mantenere inalterato il gruppo piuttosto eterogeneo attribuito al Maestro di Varlungo. I dossali ex-Fiammingo (*fig. 232*) e di New Haven (*fig. 233*), unitamente alla 'Madonna' di

New York (*fig. 231*), sono attribuibili ad una notevole personalità della pittura fiorentina sul finire del Duecento, che pare aggiornata soprattutto sull'attività giottesca del periodo corrispondente al frammento di Borgo San Lorenzo, la cui denominazione convenzionale più consona sembrerebbe quella di Pseudo-Maestro di Varlungo, che bene ne riassume la collocazione stilistico-cronologica e, inoltre, complica in misura relativamente minore il panorama dell'ultimo Duecento fiorentino, già fin troppo affollato di personalità anonime [20].

Il Bellosi ha ben dimostrato, con un confronto fotografico di rara efficacia (*figg. 235-236*), l'assoluta corrispondenza stilistica fra la 'Madonna' di Borgo San Lorenzo e le 'Storie d'Isacco' nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi [21]: è pressoché superfluo sottolineare che il reperimento in area fiorentina di un'opera stilisticamente intercambiabile con gli affreschi assisiati, si configura come un ulteriore e decisivo argomento a favore dell'identificazione del cosiddetto 'Maestro d'Isacco' con Giotto [22]. A dire il vero, appare difficile da eludere anche la sostanziale coerenza culturale e stilistica con gli altri affreschi nei registri alti della campata d'ingresso e, in particolare, con il bellissimo 'Compianto sul Cristo' — assai aderente alla 'Croce' di Santa Maria Novella a Firenze — la cui incongruità con le 'Storie d'Isacco' non si direbbe così marcata come si è asserito di recente [23].

In conclusione di questo lavoro, tuttavia, preme soprattutto sottolineare l'innegabile suggestione derivante dalla provenienza mugellana del frammento giottesco. Essa offre lo spunto per porre l'accento sulle radici 'locali' dell'arte di Giotto, senza che ciò risulti minimamente in contrasto con il riconoscimento dell'ampiezza e della portata storica della sintesi culturale 'romana' — il termine va inteso secondo la plausibile accezione introdotta dal Bellosi [24] — proposta dal pittore sulle pareti della basilica di San Francesco in Assisi. Ciò che resta della tavola di Borgo San Lorenzo è sufficiente a farci comprendere — in misura ancora maggiore rispetto a quanto si poteva intravedere finora dalla 'Madonna' di San Giorgio alla Costa — il profondo e indissolubile legame del giovane Giotto con la tradizione artistica duecentesca della sua città.

Note

1 In generale, si vedano l'opera fondamentale di R. DAVIDSOHN (ed. it., 1956-68, I-VIII) e gli studi 'classici' di G. SALVEMINI (1899) e N. OTTOKAR (1926; ed. 1974). Per l'emigrazione dalle campagne, cfr. J. PLESNER (1934); per lo sviluppo demografico ed urbanistico, cfr. E. FIUMI (1950, pp. 78-158) e F. SZNURA (1975, pp. 9-10 e *passim*).

2 Cfr. in proposito G. PREVITALI, 1979, pp. 17-21.

3 I pittori Adamo di Guglielmo e Vinciguerra di Folcardino sono citati in un documento del 6 ottobre 1223; un maestro Fidanza è ricordato invece nel 1225 e nel 1234, cfr.R. DAVIDSOHN (1901, p. 205, nn. 986-987). Per i contratti di apprendistato riportati nei protocolli del notaio Matteo di Biliotto, relativi agli anni 1294-96, cfr. R. DAVIDSOHN, 1901, pp. 225-226, nn. 1132-1143.

4 N. OTTOKAR, 1937, p. 56. Il marito della donna è identificabile probabilmente nel pittore Azzo di Mazzetto, che nel 1282 accoglie a sua volta un discepolo, per cui cfr. VASARI-MILANESI, 1878, I, p. 265 n. 2.

5 Cfr. E.B. GARRISON, 'Gaz. B.-Arts', 1946, pp. 321-346; R. LONGHI, 1948, pp. 19, 47. Sul Maestro di San Gaggio si veda inoltre G. PREVITALI (1974, pp. 26, 30); L. BELLOSI (1974, pp. 20 n. 15 e 77-78) e M. BOSKOVITS (1976, scheda 70). Sulla presunta tendenza romaneggiante nella pittura fiorentina si vedano le puntuali e conclusive osservazioni di L. BELLOSI, 1985, pp. 103-108.

6 Su questo punto, cfr. le osservazioni convergenti di L. BELLOSI (1985, p. 107) e A. TARTUFERI (1985, p. 322).

7 Per il dipinto a Berlino-Est si veda M. BOSKOVITS (1976, scheda 70), che lo ritiene di un momento leggermente posteriore al dossale di San Diego.

8 Per il Maestro della Santa Cecilia e Lippo di Benivieni si veda nel volume fondamentale di M. BOSKOVITS, *Corpus*, III/IX, 1984, pp. 12-19, 26-34.

9 La proposta di identificazione si deve a M. BOSKOVITS (1988, p. 122) e si fonda su di una plausibile interpretazione dell'iscrizione frammentaria nell'altarolo ex-Crawford e Balcarres. Il pittore Grifo di Tancredi è citato in un documento del 28 gennaio 1295, quando assume un apprendista (cfr. DAVIDSOHN, 1901, p. 225), e nelle matricole dei pittori fiorentini, cfr. I. HUECK, 1972, pp. 119-120.

10 Cfr. C. VOLPE, 1969, p. 38. Sull'importante Maestro della Cattura, la cui cultura d'origine non è facilmente localizzabile nonostante l'indiscutibile matrice cimabuesca, cfr. M. BOSKOVITS, 1971, pp. 37-38; E. SINDONA (1975, pp. 121-122) e P. SCARPELLINI (1982, pp. 399-427). Appare assolutamente infondato il riferimento al Maestro della Cattura per gli affreschi di Castelpulci proposto da P. LEONE DE CASTRIS, 1986, p. 198.

11 Sulla centralità della decorazione della basilica di San Francesco in Assisi — ovviamente innegabile e, tuttavia, concepita forse in modo troppo esclusivo —, cfr. L. BELLOSI, 1985, pp. 128 e ss.; per gli affreschi di Como, cfr. M. BOSKOVITS, 'Arte Crist.', 1984, pp. 369-379.

12 Cfr. A. CONTI, 1983, pp. 18-19, come di «Pittore toscano della fine del '200».

13 Sul Maestro di Vicchio a Rimaggio cfr. R. OFFNER (*Corpus*, III/VI, 1956, pp. XI-XIII, 115-120), C. VOLPE (1963, pp. 3-14) e M. BOSKOVITS (1976, scheda 71). Non spetta al pittore il 'San Felice' presso gli Eredi Cini a Venezia (per cui cfr. OFFNER, *Corpus*, III/VI, 1956, p. 116), di un artista in parte affine a Bettino da Prato e influenzato da Lippo di Benivieni; l'opera fu esclusa dal catalogo dell'artista da C. VOLPE (1963, p. 11) e tale opinione è condivisa dal BOSKOVITS (com. orale). Per Bettino da Prato, cfr. M. BOSKOVITS, *Corpus*, III/IX, 1984, pp. 25-26. Opera sicura di questo artista è il 'Sant'Elia' illustrato genericamente come di maestro fiorentino del 1300 circa da A. DE MARCHI, in L. BELLOSI, 1988, pp. 53-58.

14 E. SANDBERG VAVALÀ (1934, p. 34); G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, p. 299) e R. LONGHI (1948, pp. 19 e 48-49).

15 E.B. GARRISON (1949, p. 32), C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127) e G. PREVITALI (1974, pp. 30-31, 132). Per alcune osservazioni in margine al catalogo dell'artista, cfr. A.M. MAETZKE (1974, pp. 34-39) e A.TARTUFERI (1985, pp. 322 e 326 n. 33).

16 Il frammento è pubblicato come opera di Giotto da L. BELLOSI (1985, pp. 131, 145 n. 73), che riporta il parere analogo di altri studiosi, tra cui U. Baldini, M. Boskovits e G. Previtali. Cfr. inoltre A. TARTUFERI, 1987, pp. 50-51.

17 C.L. RAGGHIANTI, 1955, p. 127: «Un arcaizzante deliberato, che del linguaggio giottesco assume soltanto certe aderenze 'naturali', ma stilisticamente insiste in sigle, forme disegnative e ornamentali precimabuesche e attenuatamente cimabuesche»; G. PREVITALI, 1974, p. 31.

18 E.B. GARRISON, *Studies...*, II, 1956, pp. 203-204, fig. 211.
In tema di 'Croci' dipinte ricordo qui quella conservata nella collezione Cini di Venezia, catalogata di recente (cfr. F. ZERI-M. NATALE, 1984, p. 4) come di scuola fiorentina dell'ultimo quarto del '200, che invece appartiene — come mi fa notare F. TODINI (com. orale) — ad un pittore di probabile formazione pisana cui si deve una 'Madonna' nel Museo di Montalcino (cfr. GARRISON, 1949, n. 314) e altre opere ancora. Il GARRISON (1949, n. 630A) avvicinò al Maestro di Varlungo anche una 'Madonna col Bambino' già nel Museo di Berlino, che spetta invece al pisano Maestro di San Torpé; lo studioso gli attribuì decisamente, inoltre, una bella tavola (cfr. GARRISON, 1949, n. 3) con la 'Madonna col Bambino in trono fra due Santi e due donatori', già di proprietà Jonas a New York, che secondo la nota sulla foto della Fototeca di Roberto Longhi si trovava nel 1957 in collezione Lorenzelli a Bergamo. Si tratta di un'opera molto interessante, di non facile classificazione critica, che tuttavia è da riportare forse in ambito senese, con qualche affinità con l'autore della 'Madonna' di San Regolo a Montaione, per il quale si vedano ora le proposte attributive di L. BELLOSI, 1985, p. 196 n. 50. Stilisticamente affine alla 'Madonna' ex-Jonas sembra la tavoletta con 'Tre Santi' pubblicata da GARRISON ('Boll. d'Arte', 1951, p. 303, fig. 21) come opera fiorentina o senese di fine Duecento.

19 G. PREVITALI, 1974, p. 30.

20 A. TARTUFERI, 1987, pp. 49-51.

21 L. BELLOSI, 1985, figg. 155-156.

22 La principale ipotesi alternativa dell'identificazione con un ignoto artista romano prossimo al Cavallini è riproposta di recente da C. BRANDI, 1985, pp. 16, 22.

23 F. TODINI, 1986, pp. 387-388.

24 L. BELLOSI, 1985, pp. 187-191; l'inquadramento complessivo e i rilievi proposti dallo studioso in merito alla nota disputa relativa all'attribuzione a Firenze oppure a Roma del primato nel rinnovamento dell'arte italiana, configurano, a mio avviso, una soddisfacente ed attendibile 'soluzione' del problema.

CATALOGHI

NOTA. In questi cataloghi, ordinati cronologicamente, sono elencate le opere dei pittori più importanti attivi a Firenze nel corso del XIII secolo. Sono considerati i dipinti su tavola o ad affresco già inclusi nella letteratura critica, ma anche quelli tuttora inediti venuti a conoscenza dell'autore tramite segnalazione, oppure a seguito della ricerca nelle fototeche del Kunsthistorisches Institut di Firenze, del 'Corpus of Florentine Painting' nella stessa sede, della Biblioteca Berenson a Villa I Tatti e della Fondazione Longhi a Firenze. Le schede delle opere sono composte di due parti. Nella prima sono fornite le indicazioni essenziali: ubicazione, provenienza, soggetto, stato di conservazione e dimensioni. La seconda parte è occupata da una bibliografia essenziale che ha principalmente lo scopo di riassumere la vicenda critica (pubblicazione, attribuzioni e cronologia). Le schede sono accompagnate eventualmente da indicazioni critiche (vicino a; cerchia di) per le quali si rimanda a quanto specificato nell'introduzione. I numeri posti a margine delle schede si riferiscono alle tavole e alle figure corrispondenti.

Maestro del Bigallo

Attivo all'incirca dal 1220-25 fino alla metà del secolo o poco oltre; la sua produzione esprime il livello artistico medio nella pittura fiorentina della prima metà del Duecento. Ritenuto di solito influenzato soprattutto dalla pittura lucchese, fu invece particolarmente sensibile — specialmente nell'ultimo periodo dell'attività — ai riflessi culturali pisani. Gli schemi iconografici, nonché l'accento pausato e classicheggiante che caratterizzano il suo linguaggio, ebbero vasta accoglienza presso gli artisti fiorentini fino nella seconda metà del secolo.

Bagnano (Certaldo), Santa Maria (in deposito presso la Parrocchiale di Certaldo). Madonna col Bambino in trono e due Santi. Tavola completamente ridipinta; m. 1,80 × 0,72.

Pubblicata da R. OFFNER (1933, pp. 75-76) come del Maestro del Bigallo. Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 235) come del Maestro del Bigallo (?), 1240-50; citata dallo STUBBLEBINE (1957, p. 27, n. 11) come dello stesso artista e nella Guida del T.C.I., *Toscana* (1974, p. 451) come opera di scuola fiorentina del Duecento.
[?]

[26] **Chicago**, Art Institute, n. 1936.120 (collezione Wilczek, Kreuzenstein, Austria; collezione A.A. Munger, Chicago). Crocifisso dipinto tra la Vergine e San Giovanni; nei terminali: due angeli in mezza figura; nella cimasa: Madonna tra due angeli e Cristo benedicente; m. 1,915 × 1,277.

Pubblicato dalla SANDBERG VAVALÀ (1939, pp. 34-40) come opera del Maestro del Bigallo; citato con la stessa attribuzione da R. OERTEL (1940, p. 120). Classificato come del Maestro del Bigallo da E.B. GARRISON (1949, n. 467) con la datazione 1255-65; citato inoltre con la stessa attribuzione dal RAGGHIANTI (1955, p. 12), in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 125) e da A. TARTUFERI (1986, p. 269), che segnala il rapporto stilistico con la 'Croce' n. 434 degli Uffizi. Attribuito al Maestro del Bigallo e datato sulla metà del secolo anche dal MARQUES (1987, 74).

[25] **Firenze**, Museo del Bigallo. Crocifisso dipinto tra la Vergine e San Giovanni (nel tabellone); nei terminali: due angeli; nella cimasa: Madonna fra due angeli e Cristo benedicente; alla base: Rinnegamento di Pietro; m. 1,79 × 1,21.

Pubblicato da C. RICCI (1904, p. 215) come «opera fiorentina di maniera bizantina», eseguita forse intorno al 1244, quando fu fondata la Compagnia del Bigallo; attribuito dal SIRÉN (1922, pp. 50-52) a Berlinghiero e dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 121) a un artista pisano. Per il VAN MARLE (1932, I, p. 197) si tratta di un'opera di scuola toscana del 1200 circa. L'OFFNER (1933, p. 76) ricostruisce intorno a questo dipinto l'attività del pittore da lui denominato Maestro del Bigallo; l'attribuzione è accolta unanimemente dalla critica successiva. Si veda in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 165-167), R. LONGHI (1948, p. 41) e E.B. GARRISON (1949, n. 470), con la datazione nel decennio 1225-35. Per il restauro dell'opera si rimanda a U. BALDINI (1953, pp. 11-12); il RAGGHIANTI (1955, pp. 11-12) riprende la tesi dell'esecuzione intorno al 1244. Confronta inoltre H. KIEL (1977, p. 117, con bibl.). Citato come del Maestro del Bigallo da A. TARTUFERI (1986, p. 269) e da L.C. MARQUES (1987, p. 73), con la datazione 1230-40.

[31] Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, n. 9152 (dalla Cattedrale di Santa Maria del Fiore; in seguito presso la Compagnia di San Zanobi, che lo vendette nel 1786 al marchese Tacoli Canacci; entrato nel 1865 nella Galleria di Parma, che lo cedette alle Gallerie Fiorentine nel 1928. Da allora in deposito al Museo). Dossale: San Zanobi in trono fra i Santi Eugenio e Crescenzio e quattro storie della sua leggenda. Sono documentati 'restauri' al dipinto a partire dalla fine del Trecento e nel secolo successivo, cfr. G. POGGI (1907, pp. 112-117); restaurato da A. Vermeheren nel 1936-40; m. 1,09 × 2,74.

Pubblicato da G. POGGI (1907, pp. 112-117) come di pittore del sec. XIII e attribuito dal SIRÉN (1922, pp. 112-115) all'ipotetico 'Barone Berlinghieri'. Assegnato per la prima volta ad un artista fiorentino del '200 da W. SUIDA (1922, p. 322) e attribuito al Maestro del Bigallo da R. OFFNER (1933, p. 76). Classificato come del Maestro del Bigallo da E.B. GARRISON (1949, n. 363), seppure con l'intervento di aiuti; catalogato come opera della bottega del medesimo artista da L. MARCUCCI (1958, pp. 26-28). Catalogato come del Maestro

del Bigallo in L. Becherucci-G. Brunetti (s.d. ma 1968, II, pp. 276-278). Citato con la stessa attribuzione da A. Tartuferi (1986, p. 269) e dal Marques (1987, p. 73) che lo data nel decennio 1230-40.

[27] Firenze, collezione Acton. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola in buone condizioni di conservazione; m. 1,18 × 0,585.

Pubblicata da R. Van Marle (1925, V, p. 422, fig. 256) come di un pittore della metà del sec. XIII e attribuita dal Richter (1930, tav. 3) a Bonaventura Berlinghieri. Attribuita al Maestro del Bigallo da Offner (1933, p. 76) e citata con la stessa attribuzione in G. Sinibaldi-G. Brunetti (1943, pp. 172-173), R. Longhi (1948, p. 41) e E.B. Garrison (1949, n. 220), che la data nel decennio 1245-55. Citata inoltre con la stessa attribuzione da J.H. Stubblebine (1957, p. 27) e dal Marques (1987, pp. 73, 289).

[30] Firenze, (dintorni), La Quiete, Conservatorio delle Montalve. Madonna col Bambino in trono e due figure di Santi. Tavola interamente ridipinta; m. 1,23 × 0,70.

Pubblicata da R. Offner (1933, p. 76) come del Maestro del Bigallo e classificata come dello stesso artista, seppure con dubbio, dal Garrison (1949, n. 224), che la data nel decennio 1240-50. Citata inoltre come opera del Maestro del Bigallo dallo Stubblebine (1957, p. 27, n. 11) e, in forma dubitativa, da L.C. Marques (1987, p. 289), che la ritiene della metà del secolo.

[28] **Nantes**, Musée des Beaux-Arts, n. 105 (dalla collezione Cacault, Nantes). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Nel corso di un restauro recente il dipinto è stato liberato dalle ridipinture e dalla cornice non originale; m. 1,24 × 0,64.

Catalogata da M. Nicolle (1913, pp. 47-48) con l'attribuzione ipotetica a Margarito d'Arezzo. Attribuita al Maestro del Bigallo da R. Offner (1933, p. 76) e classificata come dello stesso artista dal Garrison (1949, n. 228), che la data nel decennio 1245-55. Citata inoltre come opera del Maestro del Bigallo da C.L. Ragghianti (1955, p. 11) e dal Marques (1987, p. 289), con la datazione 1240-50.

[32, 33] **Roma**, Galleria Nazionale d'Arte Antica (già nel Museo Artistico-Industriale). Crocifisso dipinto tra la Vergine e San Giovanni (nel tabellone); nei terminali: due angeli; nella cimasa: Madonna fra due angeli e Cristo benedicente; alla base: Rinnegamento di Pietro; m. 1,58 × 1,10.

Citato da P. Toesca (1927, p. 1034, n. 37) come dell'autore degli affreschi dell'Oratorio di San Silvestro nella chiesa dei Quattro Santi Coronati a Roma; riprodotto dal Serra (1933-34, pp. 582-83) come opera della metà del sec. XIII ricollegabile alla maniera dei Berlinghieri. Attribuito all'ambito del Maestro del Bigallo da G. Coor-Achenbach ('Art Bull.', 1946, p. 242) e classificato come dello stesso artista, con aiuti, da E.B. Garrison (1949, n. 486), con la datazione 1235-45. Ritenuto «probabile opera primitiva» del Maestro del Bigallo dal Ragghianti (1955, p. 12) e citato con la stessa attribuzione da D. Campini (1966, pp. 44, 209). Citato inoltre come del Maestro del Bigallo da A. Tartuferi (1986, p. 269), che sottolinea i riflessi pisaneggianti riscontrabili nel dipinto, e da L.C. Marques (1987, pp. 289-290), che lo dice della metà del secolo.

Ubicazione ignota (già a Genova, collezione Gnecco; secondo una nota ms. sul retro della foto nella Fototeca di Roberto Longhi, nel 1943 era in collezione Albrighi a Firenze, mentre nel 1948 era di proprietà Salocchi, Firenze; in seguito nella collezione Canessa di Milano). Madonna col Bambino in trono; tavola molto rimaneggiata e ridipinta. Si veda in proposito anche la foto del GFS di Firenze n. 5604; m. 0,75 × 0,40.

Pubblicata da R. Van Marle ('Apollo', 1935, p. 128, fig. 3) con l'attribuzione dubitativa a Meliore; citata come opera dell'ambito del Maestro del Bigallo da E. Sandberg Vavalà (1939, p. 40) e classificata come della bottega di questo artista dal Garrison (1949, n. 223), con la datazione nel decennio 1250-60. Con la classificazione del Garrison concorda il Marques (1987, pp. 74, 290), che tuttavia data il dipinto nel terzo quarto del '200.

[Vicino al]

Zurigo (già a), collezione privata (già a Londra, collezione Fairfax-Murray; New York, collezione C.W. Hamilton; Pittsburgh, collezione Hann; New York, Vendita Christie, 3 giugno 1980). Madonna col Bambino in trono e due angeli; m. 1,194 × 0,609. [II, 29]

Attribuita da O. Sirén (1922, pp. 99, 337) a 'Barone Berlinghieri' e da R. Offner (1933, p. 76) al Maestro del Bigallo. Classificata dal Garrison (1949, n. 231) come dello stesso artista, forse con l'intervento di aiuti; citata inoltre con la stessa attribuzione dallo Stubblebine (1957, p. 27, n. 11) e da E.T. De Wald (1978, p. 52). Classificata anche dal Marques (1987, p. 290) come opera del Maestro del Bigallo e datata sulla metà del secolo. Esposta a Londra (1989, n. 1) come opera del Maestro del Bigallo.

Maestro di Rovezzano

Il pittore, la cui attività si svolse probabilmente entro la metà del secolo, deriva la denominazione convenzionale dalla tavola della chiesa di Sant'Andrea a Rovezzano, alle porte di Firenze. L'affinità relativa con il Maestro del Bigallo fu indicata dall'OFFNER (1933, p. 76), mentre il GARRISON (1949, p. 27) preferì situare l'artista in un contesto cronologico più avanzato, in parallelo con Meliore.
Nonostante il fatto che oggi sia noto soltanto per pochissime opere, il Maestro di Rovezzano dovette essere una personalità di rilievo nell'ambito della pittura fiorentina, come testimonia anche l'influenza da lui esercitata nella formazione del Maestro della Maddalena.

Fiesole, Santa Maria Primerana. Madonna col Bambino in trono e due angeli. La superficie pittorica originale del dipinto è praticamente perduta; m. 1,08 × 0,51.

Citata da E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, p. 299 n. 2) che la dice «pressoché scomparsa» e, in seguito, classificata dallo stesso studioso (1949, n. 217) come del Maestro di Rovezzano, intorno al 1270-80. Citata dubitativamente con la stessa attribuzione da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 15) e come di pittore fiorentino della metà del secolo XIII in A. CONTI (1983, p. 61). L'accostamento al Maestro di Rovezzano è accolto, seppure in forma dubitativa, da L.C. MARQUES (1987, p. 285) che data il dipinto nel terzo quarto del secolo, e dalla SCUDIERI (1988, p. 46), che invece propone la datazione negli anni cinquanta del '200.

[40] **Firenze**, Sant'Andrea a Rovezzano. Madonna col Bambino in trono e due angeli; dipinto su tavola in buone condizioni di conservazione; m. 1,14 × 0,56.

Pubblicata da O. SIRÉN (1922, p. 64 e tav. VI) con l'attribuzione a Berlinghiero, respinta in seguito da P. TOESCA (1927, p. 1036 n. 41). Il dipinto fu avvicinato al gruppo del Maestro del Bigallo da R. OFFNER (1933, p. 76), mentre il COLETTI (1941, p. XXXIII) credette di scorgervi «l'esordio» del Maestro della Maddalena. Attribuita da E.B. GARRISON (1949, n. 234) al Maestro di Rovezzano con la datazione nel decennio 1270-80; il RAGGHIANTI (1955, p. 12) ritiene invece il pittore attivo sulla metà del secolo. Per il BOLOGNA (1978, p. 74) è opera di un maestro fiorentino con influenze lucchesi. Citata in A. CONTI (1983, p. 104) come del Maestro di Rovezzano, prima metà del Duecento. Citata inoltre con la stessa attribuzione dal TARTUFERI (1986, p. 269) e dal MARQUES (1987, p. 285), che tuttavia data il dipinto nel terzo quarto del secolo.

Roma, Palazzo Koch (già a Stoccolma, collezione Sirén; Torino, collezione Gualino). Madonna col Bambino. Tavola notevolmente decurtata nella parte inferiore e ridipinta; m. 0,78 × 0,53.

Pubblicata da O. SIRÉN (1922, p. 70 e fig. 7) con l'attribuzione a Berlinghiero; attribuita a Margarito d'Arezzo sul retro della foto nella Fototeca Berenson. Classificata come del Maestro di Rovezzano dal GARRISON (1949, n. 238), con la datazione al 1270-80; illustrata con la stessa attribuzione da C. STRINATI (1981, p. 163) e citata anche dal MARQUES (1987, p. 285), seppure con dubbio.

Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi

Pittore fiorentino influenzato notevolmente dalla pittura lucchese-berlinghieresca, attivo dal 1230 circa fino alla metà del secolo. La sua personalità è stata distinta da quella del maestro principale del 'San Francesco' Bardi, cui è legata da una certa affinità formale, soltanto in anni relativamente recenti. Non insensibile ai riflessi dell'arte giuntesca, specialmente dal punto di vista espressivo, il pittore fu uno dei protagonisti dell'ambito culturale in cui si formò Coppo di Marcovaldo.

[64] **Fiesole**, Museo Bandini. Crocifisso dipinto e, nella tabella centrale, San Pietro con il gallo. Recuperato nel 1953 sotto due ridipinture, di cui la prima posteriore solo di alcuni anni all'esecuzione dell'opera; alt. m. 0,85.

Pubblicato da U. Procacci (1953, pp. 31-33) con la relazione sull'importante restauro e l'attribuzione a pittore fiorentino di metà secolo con influssi lucchesi. La definizione critica fu accolta dal Garrison (*Studies*, II, 4, 1956, pp. 210-211), che inoltre sottolineò il rapporto con la 'Croce' delle Montalve a La Quiete; per il Raggianti (*L'arte in Italia*, 1969, col. 948) è affine al Maestro del S. Francesco Bardi, mentre E.T. Prehn (1976, p. 40) lo attribuisce alla cerchia di Coppo. Attribuito all'autore della 'Croce' n. 434 degli Uffizi da M. Boskovits (1977, p. 104 n. 18); catalogato come del Maestro del S. Francesco Bardi dalla Bandera Viani (1981, p. 3) e citato da A. Tartuferi (1986, p. 270) come dell'autore della 'Croce' n. 434 degli Uffizi. Classificato da L.C. Marques (1987, p. 293) come di un Ignoto pittore fiorentino di metà secolo.

[63, 71] **Firenze**, Galleria degli Uffizi, n. 434. Crocifisso dipinto e otto storie della Passione di Cristo; m. 2,50 × 2.

Attribuito da O. Sirén (1922, pp. 95-98) a 'Barone Berlinghieri' e da M. Salmi (1930-31, pp. 543-45) all'anonimo lucchese autore anche del 'S. Francesco' Bardi. Per l'Offner (1933, p. 79) è opera di un pittore fiorentino; della stessa opinione è R. Longhi (1948, p. 41), per il quale, tuttavia, l'identificazione con l'autore del 'S. Francesco' Bardi non è certa. La relazione stilistica con la tavola di Santa Croce è sottolineata dal Garrison (1949, n. 516) e dalla Marcucci (1958, pp. 28-30). Il Prehn (1958 e 1976, pp. 39 e ss.) indica invece soprattutto l'affinità con Coppo di Marcovaldo. Secondo M. Boskovits (1976; 1977, p. 102) è opera di un pittore fiorentino indipendente dal maestro principale del 'S. Francesco' Bardi e attivo entro la metà del secolo. Catalogato come del Maestro del S. Francesco Bardi da L. Bellosi (*Gli Uffizi*, 1980, p. 353), che sottolinea come a suo avviso il restauro ha reso ancora più evidente il rapporto con la tavola di Santa Croce. Attribuito dal Marques (1987, pp. 78, 284) ad un 'Maestro di Coppo di Marcovaldo' con la datazione nel decennio 1230-40.

[65] Firenze (dintorni), La Quiete, Conservatorio delle Montalve (dal monastero di San Jacopo a Ripoli). Crocifisso dipinto, quasi completamente ricoperto da una ridipintura del XVII secolo, con l'eccezione della figura di Cristo; m. 1,77 × 1,34.

Citato da P. Toesca (1927, p. 1039 n. 46) tra le opere di pittori fiorentini anteriori a Cimabue. Attribuito dalla Coor-Achenbach (1947-49, p. 6) all'autore della 'Croce' n. 434 degli Uffizi, dopo il 1250; per il Garrison (1949, n. 518) è affine al Maestro del S. Francesco Bardi, cui è attribuito da C.L. Ragghianti (1955, p. 40). L'identità esecutiva con la 'Croce' n. 434 e l'indipendenza del 'S. Francesco' Bardi è indicata da E.T. Prehn (1976, p. 49) e M. Boskovits (1977, p. 104 n. 18); citato dal Marques (1987, p. 285) come dell'ambito di un 'Maestro di Coppo di Marcovaldo'.

[67] **Pistoia**, Museo Civico (dalla chiesa di San Francesco al Prato a Pistoia). San Francesco e otto storie della sua leggenda. Restaurata nel 1981 (cfr. M. Cordaro, 1982); m. 1,60 × 1,32.

Citata da F. Tolomei (1821, p. 136) con l'attribuzione a Lippo Memmi su disegno di Simone Martini, evidentemente sulla base dell'errata interpretazione di un passo del Vasari che parla di una tavola dei due artisti senesi in San Francesco a Pistoia. Avvicinata da A. Venturi (1907, p. 92) al 'S. Francesco' Bardi; la Sandberg Vavalà (1929, pp. 729-30) sottolineò per la prima volta l'affinità con il 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi. Classificato da E.B. Garrison (1949, n. 409) come di un pittore toscano legato stilisticamente a Meliore; ricollegato alla bottega di quest'ultimo artista da C.L. Ragghianti (1955, p. 79). Il Procacci (1966, p. 361) attribuisce il dipinto a due artisti distinti: uno di formazione lucchese, l'altro di cultura più arcaica e in rapporto col Maestro del Bigallo e Meliore; l'identità esecutiva con il 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi è indicata da E.T. Prehn (1976, pp. 59-67) e M. Boskovits (1977, p. 105 n. 18).
Per il Cordaro (1982, pp. 91-94), cui si rimanda per le note relative al restauro dell'opera, è attribuibile ad un anonimo di formazione lucchese poco oltre la metà del secolo, con l'intervento di un aiuto; citata come opera dell'autore del 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi dal Tartuferi (1986, pp. 269, 271). Ricollegata da L.C. Mar-

QUES (1987, p. 284) ad un 'Maestro di Coppo di Marcovaldo', con la datazione nel decennio 1240-50; ritenuta invece dalla SCUDIERI (1988, p. 50) opera di collaborazione fra il Maestro di Santa Maria Primerana, cui spetterebbe la figura del Santo, e l'autore del 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi, che avrebbe dipinto le altre parti.

[66] **Rosano** (Rignano sull'Arno), SS. Annunziata. Madonna col Bambino. Tavola decurtata su ogni lato e ridipinta, m. 0,75 × 0,66.

Citata da P. TOESCA (1927, p. 1038 n. 43) come di pittore affine alla maniera di Margarito d'Arezzo. Classificata dal GARRISON (1949, n. 233) come del 'Maestro di Vico l'Abate'; con quest'ultima attribuzione concorda E. CARLI (1958, p. 52), che segnala inoltre il rapporto stilistico con il dossale del Museo di Pisa con 'S. Caterina d'Alessandria e storie'. Attribuita all'autore del 'Crocifisso' n. 434 degli Uffizi da M. BOSKOVITS (1977, p. 105 n. 18). Citata come opera del 'Maestro di Vico l'Abate' in A. CONTI (1983, p. 102) e M.L. CRISTIANI TESTI (1984, p. 92); citata invece come attribuibile al Maestro del Crocifisso n. 434 da A. TARTUFERI (1986, p. 271).

[Vicino al]

Maestro del San Francesco Bardi

La personalità dell'autore principale della tavola con 'San Francesco e venti storie della sua vita', sull'altare della Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, è stata distinta solo in anni relativamente recenti e separata da quella del Maestro del Crocifisso n. 434 degli Uffizi. Il Maestro del San Francesco Bardi è una delle personalità dominanti della pittura fiorentina duecentesca; influenzato dalla pittura lucchese e, tuttavia, in rapporto con la genuina cultura locale del Maestro del Bigallo, l'artista fu attivo fino alla metà del secolo o poco oltre. La sua attività fu probabilmente il punto di riferimento basilare nella formazione del giovane Coppo di Marcovaldo.

[50, 54] **Firenze**, Santa Croce, Cappella Bardi. San Francesco e venti storie della sua leggenda. Le scene sotto la figura del Santo spettano probabilmente al giovane Coppo di Marcovaldo. Tavola in discreto stato di conservazione; m. 2,34 × 1,27.

Attribuita a Cimabue dal VASARI (ed. MILANESI, 1878, I, pp. 249-250). Per il CAVALCASELLE (in G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE, 1875, I, p. 289) opera di Margaritone «o di altro pittore educato a quella brutta maniera»; attribuita dal SIRÉN (1922, p. 101) a 'Barone Berlinghieri'. Catalogata come della scuola fiorentina del XIII secolo in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 176-180, con bibl. precedente); attribuita da R. LONGHI (1948, pp. 9, 41) a un pittore fiorentino «sulle tracce dei lucchesi» e dal GARRISON (1949, n. 405) al Maestro del San Francesco Bardi con la datazione nel decennio 1250-60. Il PREIHN (1958, pp. 5-7; 1976, pp. 51-53) e la STEINWEG (1960, p. 40) segnalano nell'opera la presenza di due pittori, così com'è confermato dal restauro, per cui cfr. U. BALDINI (1959, pp. 9-10), che indica una «mano più grossolana che interviene soprattutto nelle storiette in basso». Il BOSKOVITS (1977, p. 102; 1983, pp. 634-636) riprende la distinzione dalla 'Croce' degli Uffizi — già asserita dal PREIHN (1958; 1976) — e propone d'identificare nel giovane Coppo di Marcovaldo il pittore delle scene inferiori; l'artista principale — vale a dire il Maestro del S. Francesco Bardi — è caratterizzato dallo studioso come un «precursore di Coppo». Le tesi del PREIHN e del BOSKOVITS sono condivise da A. TARTUFERI (1986, pp. 270-71). Classificata dal MARQUES (1987, pp. 76, 284) come di un seguace del 'Maestro di Coppo di Marcovaldo' e datata 1240-1250.

[55] Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 8574 (pervenuta nel 1948 dalla Galleria dell'Accademia, cui era stata donata nel 1863 dal mercante Ugo Baldi). Stimmate di San Francesco. Tavola in buono stato di conservazione; m. 0,81 × 0,51.

Attribuita a Margarito d'Arezzo da H. THODE (1885, p. 152); riconosciuta dello stesso pittore del 'San Francesco' Bardi, identificato in Barone Berlinghieri, da O. SIRÉN (1922, p. 107). Attribuita a Bonaventura Berlinghieri da P. TOESCA (1927, pp. 989, 1036) e P. D'ANCONA (1935, pp. 66-67). Secondo R. LONGHI (1948, p. 31) è plausibile il collegamento con il supposto 'Barone Berlinghieri' proposto dal Sirén, mentre il GARRISON (1949, n. 158) attribuisce decisamente il dipinto al Maestro del 'San Francesco' Bardi, con la datazione al 1240-50; della stessa opinione è anche L. MARCUCCI (1958, pp. 30-32). Attribuita al Maestro del 'San Francesco' Bardi da M. BOSKOVITS (1977, p. 105 n. 19), L. BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 353) e A. TARTUFERI (1986, p. 270). Il dipinto è classificato invece da L.C. MARQUES (1987, pp. 70, 281 e 284-85), sia come prodotto di ambito fiorentino dei Berlinghieri, sia come opera di un seguace del suo 'Maestro di Coppo di Marcovaldo', con la datazione sulla metà del secolo.

[59, 62] **Mosca**, Museo statale di arti figurative (Pervenuta nel 1932 dal Museo storico statale, che l'aveva ricevuta dal Museo Rumianzev; acquistata probabilmente da P.I. Sevastianov durante un soggiorno a Roma nel 1863, cfr. V. LAZAREV, 1955). Madonna col Bambino in trono e due angeli, diciassette episodi della Vita di Maria. Tavola complessivamente in buono stato di conservazione; m. 2,46 × 1,38.

Resa nota da V. LAZAREV (1955, pp. 3-63) come opera fiorentina del sec. XIII prossima alla cerchia di Coppo ed eseguita da almeno due pittori nel decennio 1270-80. L'analisi stilistica e cronologica dello studioso è accolta in sostanza da E.B. GARRISON (*Studies*, III, 3-4, 1958, pp. 264-266). Citata come della cerchia di Coppo da F. BOLOGNA (1962 - ed. 1978, p. 98) e da E.T. PREHN (1976, p. 43), mentre il CONTI (1971, p. 112 n. 1) ribadisce l'intervento di mani divese nell'esecuzione dell'opera. Il BOSKOVITS (1977, p. 105 n. 19) indica legami con il 'San Francesco' Bardi, ripresi dal TARTUFERI (1986, p. 270), che suggerisce una datazione entro il 1260. Classificata da L.C. MARQUES (1987, pp. 75, 293) come di Pittore fiorentino del terzo quarto del secolo.

[Cerchia del]

[57] **Ubicazione ignota**, (Già sul mercato antiquario a Firenze, poi in collezione privata a Genova e Torino). Madonna col Bambino. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 0,65 × 0,50.

Pubblicata da R. LONGHI (1948, p. 44, fig. 5) come della stretta cerchia del Maestro di Vico l'Abate; classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 63) come di pittore toscano, forse lucchese, del 1260-70. Attribuita al Maestro del San Francesco Bardi da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 40). Classificata dubitativamente da L.C. MARQUES (1987, p. 294) come di Pittore lucchese o fiorentino del 1260-1270.

Maestro della Croce delle Oblate

Pittore di palese formazione culturale lucchese ma attivo probabilmente anche in territorio fiorentino. L'identità stilistica fra la 'Croce' delle Oblate e il dittico degli Uffizi fu indicata per primo da R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 10), mentre la denominazione convenzionale fu introdotta dal GARRISON (1949, p. 24). L'esigua produzione ricollegabile all'ignoto artista, attivo all'incirca nel periodo 1230-1255, è di un certo interesse nella prospettiva d'indagine tesa a definire il contributo della tradizione pittorica lucchese negli sviluppi della pittura fiorentina della prima metà del Duecento.

[48] **Firenze**, Galleria dell'Accademia, n. 433 (Pervenne agli Uffizi nel 1873 dal Convento di San Francesco a San Miniato; all'Accademia dal 1919). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Parte centrale di un tabernacolo cui appartenevano anche le tavolette di NEW HAVEN (vedi sotto). La tavola è decurtata in basso di ca. 10 cm.; lo stato di conservazione è abbastanza buono; m. 1,30 × 0,73.

Attribuita dal SIRÉN (1922, pp. 72-76) alla bottega di Berlinghiero; ritenuta invece di pittore fiorentino della seconda metà del '200 da R. VAN MARLE (1923, I, p. 355). Giudicata della maniera di Berlinghiero dalla JAQUES (1937, pp. 22-24) e di scuola fiorentina da G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 244-245); R. LONGHI (1948, p. 44) sottolinea nel dipinto riflessi del primo stile di Coppo e ne indica la datazione entro la metà del secolo. Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 291) come di pittore lucchese del 1270-75, autore anche delle tre 'Storie della Passione' della Yale University Art Gallery di New Haven, che formavano uno degli sportelli laterali del dipinto. Con la tesi del Garrison concorda R. OERTEL ('Mitt. K.I.F.', 1953, pp. 23-24). Catalogata dalla MARCUCCI (1958, pp. 37-39) come di scuola fiorentina verso il 1270, che sottolinea inoltre l'interpretazione provinciale dei modi coppeschi; ritenuta di scuola fiorentina anche dal BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 485), ma datata alla metà del secolo. Citata da A. TARTUFERI (1986, p. 276), che accenna a rapporti con il Maestro della Croce delle Oblate. Classificata dubitativamente da L.C. MARQUES (1987, p. 293) come di Pittore fiorentino o lucchese.

[Cerchia del]

[45] Firenze, Galleria degli Uffizi, nn. 8575-8576 (dal monastero di Santa Chiara a Lucca). Dittico: Crocifissione, Andata al Calvario e Deposizione di Croce; Madonna col Bambino e Santi; m. 1,03 × 0,61 (ciascuna valva).

Attribuito per la prima volta a Bonaventura Berlinghieri dal RIDOLFI (cfr. in L. MARCUCCI, 1958) e, in seguito, da molti altri studiosi, tra cui, O. SIRÉN (1922, p. 89), E. SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 558) e R. LONGHI (1948, p. 31). Ritenuto invece solo della scuola di quel pittore da R. VAN MARLE (1923, I, pp. 326-328) e da R. OFFNER (*It. Primitive*, 1927, p. 10). Attribuito al Maestro della Croce delle Oblate da E.B. GARRISON (1949, n. 243) con la datazione nel decennio 1255-65; il RAGGHIANTI (1955, p. 8) condivide l'attribuzione del Garrison soltanto per la valva con la 'Crocifissione', mentre giudica l'altra parte di un diverso pittore lucchese. Per le notizie relative al dipinto si veda soprattutto in L. MARCUCCI (1958, pp. 19-21), che l'attribuisce alla maniera di Bonaventura Berlinghieri.

Catalogato dal BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 163) come di Bonaventura Berlinghieri e attribuito dal TARTUFERI (1986, p. 270) al Maestro della Croce delle Oblate. Classificato dubitativamente da MARQUES (1987, p. 294) come di pittore lucchese o fiorentino del terzo quarto del secolo.

Firenze, (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate (già a Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova). Crocifisso dipinto fra i dolenti e i due ladroni; nei terminali: simboli dei quattro Evangelisti; nella cimasa: Cristo benedicente fra due angeli; nel suppedaneo: il Rinnegamento di San Pietro. Stato di conservazione soddisfacente; m. 1,80 × 1,32. [44]

Ritenuto di artista fiorentino da G. VITZTHUM-W.F. VOLBACH (1924, p. 231); attribuito alla scuola di Bonaventura Berlinghieri da P. TOESCA (1927, p. 1037 n. 41) e da R. OFFNER (*It. Primitive*, 1927, p. 10), che indica l'identità di esecuzione con il dittico degli Uffizi. Attribuito a Bonaventura Berlinghieri da O. SIRÉN (1922, p. 86), E. SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 710) e R. LONGHI (1948, p. 31). Attribuito al Maestro della Croce delle Oblate da E.B. GARRISON (1949, n. 500) con la datazione al 1260-65, e da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 8). Citato con la stessa attribuzione da A. CONTI (1983, p. 33) e A. TARTUFERI (1986, p. 270; 1987, p. 46). Classificato da L.C. MARQUES (1987, p. 281) come di un pittore fiorentino dell'ambito dei Berlinghieri e datato 1250-1265.

New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery, n. 1871 a, b, c (già a Firenze, collezione Jarves). Crocifissione, Deposizione e [48a-c, 49]

Seppellimento di Cristo. Tre tavolette in origine riunite a formare uno sportello del tabernacolo con al centro la 'Madonna' n. 433 della Galleria dell'Accademia a Firenze. Stato di conservazione abbastanza buono; rispettivamente, m. 0,422 × 0,355; 0,437 × 0,360; 0,372 × 0,360.

Attribuite a Bonaventura Berlinghieri dal SIRÉN (1916, pp. 3-6; 1922, pp. 84-86); giudicate dall'OFFNER (*It. Primitives*, 1927, pp. 9-11) di un maestro toscano del 1250 ca., in rapporto con la 'Croce' delle Oblate e con il dittico degli Uffizi. Classificate dal GARRISON (1949, n. 679) come di pittore lucchese del 1270-75 e identificate come appartenenti in origine alla 'Madonna' n. 433 dell'Accademia di Firenze. Il collegamento è posto in dubbio dal SEYMOUR, Jr. (1970, pp. 18-22), che ritiene le tavolette di un pittore toscano della metà del secolo e riporta, inoltre, il parere di U. PROCACCI (1968) che indica alcuni legami con il dossale di Vico l'Abate. Catalogato in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 599) come di pittore toscano del Duecento e classificate dubitativamente dal MARQUES (1987, p. 281) come di pittore fiorentino dell'ambito dei Berlinghieri, con la datazione intorno alla metà del secolo.

[Cerchia del]

Ubicazione ignota, (già a Roma, collezione Kurt Cassirer). Deposizione di Croce. Stato di conservazione abbastanza buono, la superficie pittorica è leggermente consunta; m. 0,41 × 0,295.

Pubblicata da V. LAZAREV ('Burl. Mag.', 1927, pp. 56-62, tav. II, B) come di un seguace di Bonaventura Berlinghieri autore anche del dittico degli Uffizi (nn. 8575-76); attribuita al Maestro della Croce delle Oblate da E.B. GARRISON (1949, n. 655), con la datazione al 1260-65. Classificata dubitativamente da L.C. MARQUES (1987, p. 294) come di un pittore lucchese o fiorentino del terzo quarto del secolo.

[M. BOSKOVITS (com. orale) nega l'autenticità del dipinto]

Coppo di Marcovaldo

Nato probabilmente a Firenze nel secondo o terzo decennio del secolo, Coppo di Marcovaldo è documentato per la prima volta nel 1260 come residente nel popolo di San Lorenzo a Firenze (PAOLI, 1889, pp. XII, 25). Nel 1261 firma e data la 'Madonna' per la chiesa dei Servi di Siena; nel 1265, 1269 e 1274-76 è ricordato a Pistoia per lavori da eseguire nella cattedrale (BACCI, II, 1912, pp. 1-35), in associazione con il figlio Salerno. Il pittore si formò probabilmente a stretto contatto con i Maestri del 'San Francesco' Bardi e della Croce n. 434 degli Uffizi, due protagonisti delle vicende pittoriche della prima metà del Duecento a Firenze. Coppo di Marcovaldo è una delle personalità più eminenti della pittura toscana del XIII secolo.

[88] **Firenze**, Battistero di San Giovanni, decorazione musiva della cupola. Il Giudizio Finale.

L'affinità stilistica che lega il mosaico ai dipinti attribuiti a Coppo è stata indicata da vari studiosi, ad esempio, M. SALMI (1930-31, pp. 543-570), R. LONGHI (1948, p. 43) e F. BOLOGNA (1978, p. 97), specialmente per quanto riguarda la raffigurazione dell'Inferno. Il RAGGHIANTI (1955, pp. 70-75; *L'Arte in italia*, 1969, coll. 948-969) attribuisce a Coppo anche il Cristo giudice e i Risorti. La partecipazine dell'artista all'esecuzione del mosaico con il Giudizio Finale è ritenuta «assai probabile» da M. BOSKOVITS (1983, pp. 634-635). La sola raffigurazione dell'Inferno è inserita anche dal MARQUES (1987, pp. 83, 282) nel catalogo coppesco con la datazione nel decennio 1265-1275.

[54] Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi. San Francesco e venti storie della sua leggenda. Per il dipinto nel suo complesso si veda nel catalogo del Maestro del San Francesco Bardi.

L'intervento di Coppo è individuabile soprattutto nelle storie inferiori, al di sotto della figura del Santo. La proposta di riconoscere in queste parti il più antico esemplare dell'arte coppesca a noi giunto si deve a M. BOSKOVITS (1977, p. 102; 1983, pp. 634-635); la tesi dello studioso è ripresa e condivisa da A. TARTUFERI (1986, pp. 270-271).

[85-87] Firenze, Santa Maria Maggiore. Madonna col Bambino in trono (a bassorilievo) tra due angeli, Annunciazione e Pie Donne al Sepolcro; nella cornice: i dodici Apostoli («Madonna del Carmelo»). Stato di conservazione soddisfacente; m. 2,50 × 1,23.

Avvicinata per la prima volta a Coppo da R. LANGTON DOUGLAS (1903, I, p. 173 n. 3). Citata da A. VENTURI (1907, p. 35) come di pittore della fine del XII secolo; attribuita dal SIRÉN (1922, pp. 247-251, 339) e da P. TOESCA (1927, I, p. 1039 n. 46) a Coppo. Per LONGHI (1948, p. 43) di un pittore affine a Coppo, al quale il dipinto è ricollegato, con dubbio, anche da E.B. GARRISON (1949, n. 219), che indica l'intervento di due collaboratori, dal RAGGHIANTI (1955, p. 74) identificati rispettivamente in Meliore e nell'autore della 'Croce' n. 434 degli Uffizi. A Meliore il dipinto è ricollegato in parte anche dal BOSKOVITS (1977, p. 95), che in tempi più recenti (cfr. BOSKOVITS, 1983, p. 635) riconosce comunque l'affinità stilistica con Coppo. Citata come della bottega di Coppo da E.T. DE WALD (1978, p. 59) e F. BOLOGNA (1978, p. 98). Per l'analisi iconografica e tipologica del dipinto, cfr. K. WEITZMANN (1984, pp. 151-152) e J. POLZER (1984, pp. 14 e 18 n. 32), che attribuisce l'opera alla cerchia di Coppo. Citata come della bottega di Coppo dal TARTUFERI (1986, pp. 271-272), che indica un legame stilistico con la 'Croce' del Duomo di Pistoia dipinta per la maggior parte da Salerno di Coppo; giudicata opera probabile di Coppo da L. BELLOSI (1985, p. 127). Ritenuta da MARQUES (1987, p. 282) di Coppo di Marcovaldo o «più probabilmente» di Meliore e datata 1250-1260; il dipinto è giudicato di ambito coppesco anche da M. CIATTI (1988, p. 50).

Pistoia, Duomo. Crocifisso dipinto e sei storie della Passione di Cristo. L'intervento di Coppo è ravvisabile soprattutto nelle scene con il Compianto di Cristo e le Marie al Sepolcro; m. 2,80 × 2,45. [79-81]

Il Crocifisso è identificabile in uno dei due commissionati nel 1274 a Coppo e al figlio Salerno, segnatamente in quello che si trovava nella cappella di San Michele. Citato da P. BACCI (1900, pp. 32-40) che attribuisce a Coppo le storie della Passione e a Salerno il Cristo. Attribuito al solo Salerno, tra gli altri, dal SIRÉN (1922, pp. 261-264) e in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 198-201). Ritenuto opera di collaborazione tra Coppo e Salerno da R. LONGHI (1948, pp. 42-43); dello stesso avviso è il GARRISON (1949, n. 511), che individua

soprattutto nel Cristo il possibile intervento di Coppo. Il CONTI (1971, pp. 111-112) sottolinea la diversità di esecuzione riscontrabile nelle storie laterali, mentre P.P. DONATI (1972, p. 145) avanza dubbi circa l'identificazione dell'opera con una di quelle citate nei documenti del 1274-76. Il BOSKOVITS (1977, p. 98) ritiene le due storie sopra indicate «testi autografi di Coppo degli anni 1274-76» e attribuisce il resto a Salerno. L'intervento di Coppo è escluso dalla DERBES (1984, p. 132), mentre la tesi del BOSKOVITS è accolta da A. TARTUFERI (1986, p. 271) e L.C. MARQUES (1987, p. 282).

[83, 84] Pistoia, San Domenico, Sala capitolare. Affresco staccato e relativa sinopia: Crocifissione.

Attribuito da A. CHIAPPELLI (1931, pp. 181-182) a Manfredino da Pistoia e dalla MARCENARO (1937, p. 123) ad un artista dell'ambito dei Berlinghieri. Attribuito da U. PROCACCI (1966, p. 363) ad un pittore giuntesco, mentre per il CONTI (1971, p. 119) spetta ad un ignoto pistoiese del decennio 1280-90. Avvicinato a Coppo dal DONATI (1972, p. 15 n. 9) e riferito alla cerchia di quell'artista da E.T. PREHN (1976, pp. 86-87). Attribuito a Coppo da M. BOSKOVITS (1977, p. 99; 1983, p. 635) e citato con la stessa attribuzione dal TARTUFERI (1986, p. 271). Il BACCHI (1986, p. 315) ritiene l'opera eseguita nel corso degli anni ottanta, in seguito alla presunta dipendenza dalla 'Crocifissione' di Cimabue nel transetto sinistro della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Classificato come opera di Coppo di Marcovaldo da L.C. MARQUES (1987, pp. 82, 282) e ricollegato a Salerno di Coppo da L. BELLOSI (1988, p. 49 n. 19).

[69, 70] **San Gimignano**, Museo Civico, n. 30. Crocifisso dipinto e sei storie della Passione di Cristo. In buono stato di conservazione; m. 2,93 × 2,47.

Attribuito a Coppo da P. TOESCA (1927, p. 1000); la SANDBERG VAVALÀ (1929, pp. 755-64) accetta con riserva il riferimento. L'attribuzione a Coppo non è accolta invece da R. VAN MARLE (1932, I, p. 356), che giudica la 'Croce' di scuola toscana della seconda metà del '200. Citato come di Coppo in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 184-191) e da R. LONGHI (1948, p. 41), che la considera eseguita prima del 1261. L'attribuzione a Coppo è accolta con qualche riserva dal GARRISON (1949, n. 526), con la datazione nel decennio 1250-60. Cfr. in E. SINDONA (1975, p. 85) per la vicenda critica; secondo il BOSKOVITS (1977, p. 95) la 'Croce' è stata dipinta da Coppo «ad una data vicina al 1261».

Classificato come opera di Coppo di Marcovaldo dal MARQUES (1987, pp. 78-80) e datato 1250-1255.

Siena, Santa Maria dei Servi. Madonna col Bambino in trono e due angeli; firmata e datata 1261. I volti della Madonna e del Bambino furono ridipinti da un pittore senese della prima metà del Trecento, identificato dal BRANDI (1950, p. 161) con Niccolò di Segna e dal BOSKOVITS (1976, scheda 5, n. 1) in Segna di Bonaventura; m. 2,20 × 1,25. [72, 73,

Ricordata come opera di Coppo da F. CHIGI (1625-26; ed. 1939, p. 312); nel XVIII secolo la firma e la data furono occultate e così l'opera fu attribuita dal ROSINI (1839, I, pp. 185, 193) a Dietisalvi Petroni. A partire dal ROMAGNOLI (1861, p. 59) il dipinto fu ricollegato a Coppo. Il THODE (1890, pp. 13, 16) indicò per primo la ridipintura dei volti delle figure principali. La firma e la data furono recuperate dal restauro del 1947-48, per il quale si veda C. BRANDI (1950, pp. 160-170). Cfr. inoltre, O. SIRÉN (1922, pp. 244-247), E.B. GARRISON (1949, n. 1) e M. BOSKOVITS (1976, schede 5-6; 1983, pp. 632, 634, con bibliografia).

Vico l'Abate (Firenze), già a, Sant'Angelo (attualmente in deposito presso Santo Stefano al Ponte a Firenze). San Michele Arcangelo in trono e sei storie della sua leggenda; m. 0,98 × 1,24. [76-78]

Pubblicato da L. DAMI (1924-25, pp. 490-500) come di pittore fiorentino del Duecento; la cultura fiorentina del dipinto fu confermata dall'OFFNER (1927, p. 12). Citato invece come di scuola lucchese dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, pp. 726-729) e da M. SALMI (1930-31, pp. 554-555). Attribuito al Maestro della Maddalena da L. SERRA (1933, p. 44); per LONGHI (1948, p. 41) si tratta di un'opera del Maestro del 'San Francesco' Bardi. Classificato dal GARRISON (1949, n. 379) come di un 'Maestro di Vico l'Abate'; quest'ultima attribuzione è seguita, tra gli altri, dal RAGGHIANTI (1955, pp. 40-41) e da F. BOLOGNA (1978, p. 96). Ricollegato a Coppo da M. BOSKOVITS (1976; 1977, p. 99 e 1983, p. 634), che lo ritiene eseguito «non molto dopo il 1260». Per il restauro dell'opera, cfr. U. BALDINI (1980, pp. 131-135). Citato dalla CRISTIANI TESTI (1984, p. 92) con l'attribuzione al Maestro di Vico l'Abate e da A. TARTUFERI (1986, p. 271) con quella a Coppo di Marcovaldo. Classificato come opera di Coppo di Marcovaldo da L.C. MARQUES (1987, pp. 78, 80 e 282) e datato 1250-1255.

Maestro di Santa Maria Primerana

Pittore attivo nel circondario di Firenze nel terzo quarto del secolo, la cui formazione si svolse probabilmente nell'ambito dei seguaci pisani di Giunta. La sua personalità fu individuata dal GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 299-300), che ne sottolineò gli accenti pisaneggianti e il rapporto con Meliore. L'artista è il principale mediatore dei riflessi della cultura pittorica pisana nella pittura fiorentina dopo la metà del secolo.

[98, 99] **Fiesole**, Santa Maria Primerana. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Stato di conservazione soddisfacente; m. 1,09 × 0,615.

Citata da P. TOESCA (1927, p. 1039 n. 46) come di pittore fiorentino anteriore a Cimabue. Classificata da E.B. GARRISON (1947, pp. 299-300; 1949, n. 216) come del Maestro di Santa Maria Primerana con la datazione al 1270-75. Citata come opera di pittore fiorentino del 1270 ca. in A. CONTI (1983, p. 61) e da A. TARTUFERI (1986, p. 275) come del Maestro di Santa Maria Primerana. Citata inoltre come del medesimo artista da M. SCUDIERI (1988, p. 50), che data il dipinto al termine del sesto decennio.

[103, 104] Fiesole, Museo Bandini (dall'Oratorio di Sant'Ansano). Crocifisso dipinto fra la Vergine e San Giovanni; nei terminali: due Profeti (pressoché perduti); nella cimasa: la Madonna tra due angeli. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 1,46 × 1,10.

Citato da R. VAN MARLE (1924, I, p. 291) come di pittore della prima metà del secolo XIII. Ritenuto dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 659) di un anonimo con influssi iconografici dalla tradizione lucchese. Classificato da E.B. GARRISON (1949, n. 468) come di un pittore fiorentino del tardo '200.
Catalogato dalla BANDERA VIANI (1981, p. 5) come di Ignoto di scuola toscana del terzo quarto del secolo XIII e classificato da L.C. MARQUES (1988, p. 293) come di pittore fiorentino del 1260 circa.

[105, 106] **Firenze** (dintorni), San Donato a Torri. Due angeli a figura intera ai lati di una Madonna col Bambino in trono ridipinta dal Maestro della Maddalena; m. 1,10 × 0,60.

Pubblicata dal SIRÉN (1926, p. 360) con l'attribuzione al Maestro della Maddalena proposta per primo dall'OFFNER. La diversità stilistica dei due angeli fu notata dal GARRISON (1949, n. 33); secondo il RAGGHIANTI (1955, p. 12) essi spettano al Maestro del Bigallo, che avrebbe iniziato a dipingere la tavola poi completata dal Maestro della Maddalena. Attribuiti al Maestro di Santa Maria Primerana da A. TARTUFERI (1986, p. 275; 1987, p. 47).

Firenze (dintorni), San Martino a Maiano. Madonna col Bambino in trono. Tavola completamente ridipinta; m. 1,17 × 0,51.

Pubblicata dal GIGLIOLI (1933, p. 92) come «pittura probabilmente del secolo XIII, ridipinta a olio alla fine del sec. XVI». Per il GARRISON (1949, n. 225) è opera di un pittore fiorentino del secondo quarto del secolo XIII; citata da A. CONTI (1983, p. 78), come «Madonna duecentesca completamente ridipinta». Attribuita al Maestro di Santa Maria Primerana da A. TARTUFERI (1987, p. 47).

Princeton, University Art Gallery, n. 58. 126 (già a Firenze, Collezione de Grüneisen; New York, Collezione J. Reder). Altarolo: Madonna col Bambino; Annunciazione, Flagellazione di Cristo; Crocifissione. In buono stato di conservazione; m. 0,33 × 0,20 (tavola centrale, senza la cornice e la base). [102]

Pubblicato dal DE GRÜNEISEN (1923, pp. 204-206) con l'attribuzione a Bonaventura Berlinghieri; ritenuto di un artista fiorentino della seconda metà del '200 dal VAN MARLE (1923, I, p. 566). Attribuito a Meliore da R. OFFNER (1933, p. 80); restituito al Maestro di Santa Maria Primerana da E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 299-300; 1949, n. 303). Per la SHORR (1954, p. 40) si tratta dell'opera di un «West Tuscan Master, late XIIIth C.»; attribuito da E. CARLI (1958, p. 34) ad un artista fiorentino «con caratteri pisaneggianti facenti capo a Meliore». Catalogato in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 217) come di maestro fiorentino del '200. Citata da A. TARTUFERI (1986, p. 275) come del Maestro di Santa Maria Primerana.

Ubicazione ignota (secondo una nota di R. Offner sul retro della foto nell'archivio del 'Corpus of Florentine Painting' l'opera si trovava nel 1947 in collezione Frascione a Firenze). Madonna col Bambino. Tavola in parte ritoccata; m. 0,67 × 0,43.

Citato da E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, p. 300 n. 10) come opera del Maestro di Santa Maria Primerana e pubblicata dallo stesso studioso (1949, n. 91) con

questa attribuzione; citata con la medesima attribuzione da A. TARTUFERI (1986, p. 275).

[100, 101] **Venezia**, collezione Cini (già a Torino, collezione Gualino). Crocifisso portatile dipinto su ambo i lati. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 0,54 × 0,41.

Pubblicato da L. VENTURI (1928, p. 69) con l'attribuzione a Giunta Pisano. Citato da R. VAN MARLE (1932, I, p. 306 n. 1) come «erroneamente attribuito a Giunta» e dal GARRISON (1949, n. 447) come della scuola di Giunta; secondo E. CARLI (1958, p. 36) si tratta di un'opera con «caratteri fortemente giunteschi», ma l'attribuzione a Giunta non è certa. Attribuito al Maestro di Santa Maria Primerana da M. BOSKOVITS (1973, p. 352 n. 30) e a Giunta Pisano da F. ZERI-M. NATALE (1984, pp. 3-4); citato come dal Maestro di Santa Maria Primerana da A. TARTUFERI (1986, p. 275). L'attribuzione a Giunta pisano è riproposta dal MARQUES (1988, pp. 46-47, 283-84) con la datazione 1225-1235.

Meliore

Si deve al BACCI (1912, II, p. 12) l'identificazione del pittore che si firma «MELIOR» nel dossale della Galleria degli Uffizi a Firenze, recante la data del 1271, con il «Megliore dipintore, populi Sancti Jacobi tra le fosse» citato fra coloro che avrebbero combattuto nella battaglia di Montcaperti (cfr. PAOLI, 1889, pp. XII, 22). Nelle prime opere il pittore appare particolarmente sensibile all'esempio del Maestro di Santa Maria Primerana e, nel contempo, assai legato alla tradizione figurativa del Maestro del Bigallo, a testimonianza della radice culturale fiorentina della sua formazione. Interprete libero di alcuni stimoli derivanti dal mondo figurativo coppesco e in rapporto dialettico con il Maestro della Maddalena, Meliore è una delle personalità di maggior spicco della pittura fiorentina fra il 1260 e il 1280 circa.

[118] **Bagnano** (Certaldo), Santa Maria (in deposito presso la Parrocchiale di Certaldo). Madonna col Bambino in trono e due angeli. In discreto stato di conservazione; m. 1,16 × 0,56.

Attribuita da C. GAMBA ('Riv. Arte', 1933, p. 65) al Maestro della Maddalena e da R. OFFNER (1933, p. 79) a un pittore fiorentino intorno al 1260, stilisticamente posteriore alla tavola in Sant'Andrea a Rovezzano. Concorda con l'Offner il PROCACCI (1935-36, p. 370), al quale si rimanda anche per le note relative al restauro dell'opera. Attribuita ad uno stretto seguace del Maestro della Maddalena in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, p. 239). E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 151-152; 1949, n. 35) riunì intorno al dipinto alcune opere con l'attribuzione al cosiddetto 'Maestro di Bagnano'. Secondo R. LONGHI (1948, pp. 43-44) è opera di Meliore, cui vanno ricondotte le opere attribuite dal Garrison al 'Maestro di Bagnano', con l'eccezione della tavola in Santo Stefano a Montefioralle (Greve in Chianti). Citata da C.L. RAGGHIANTI (1955, pp. 99-100) come della bottega di Meliore. Catalogata come del Maestro di Bagnano da P. DAL POGGETTO (1963, p. 17) e U. BALDINI-P. DAL POGGETTO (1972, pp. 42-43); citata con la stessa attribuzione da R. FREMANTLE (1975, p. 571). Citata invece come opera di Meliore da A. TARTUFERI (1986, p. 275), L.C. MARQUES (1987, pp. 86, 291) che data il dipinto verso il 1260, e da M. CIATTI (1988, p. 50) con la datazione di poco anteriore al dossale degli Uffizi a Firenze (1271).

[113, 114] **Barberino Val d'Elsa** (già a), San Francesco. Cristo fra i Santi Francesco e Antonio da Padova; firmata da Meliore e datata 1270; opera perduta, oppure fino ad oggi non identificata.

Ricordata da N. CATALANO (1652, pp. 474-476) con la riproduzione in incisione e la notizia relativa alla firma e alla data. Citata dalla MARCUCCI (1958, p. 34), dal BOSKOVITS (1976, p. 6) e da A. TARTUFERI (1986, p. 275).

Chicago, Art Institute, n. 33.1034 (già a Londra, collezione Bromhead; Chicago, collezione Ryerson). Madonna col Bambino. Tavola decurtata soprattutto nella parte inferiore; m. 0,81 × 0,475. [109]

Pubblicata da R.M.F. (1926, p. 77) come di pittore toscano della seconda metà del Duecento; posta dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 708 n. 39) in relazione con il dossale della chiesa di San Francesco a Pisa (ora nel Museo di S. Matteo; opera di Giunta). Attribuita a Meliore da R. OFFNER (1933, p. 80); ritenuta da R. LONGHI (1948, p. 43) dello stesso autore del dossale di San Leolino a Panzano, che non può essere identificato con Meliore. Secondo C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 99) è opera di Meliore, mentre V. LAZAREV (1955, p. 49 n. 104) condivide pienamente l'opinione di Longhi. Classificata in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 140) come opera di Meliore e citata con la stessa attribuzione da A. TARTUFERI (1986, p. 275), che sottolinea il rapporto stilistico con il Maestro di Santa Maria Primerana. Citata inoltre come opera di Meliore dal MARQUES (1988, pp. 74, 291) con la datazione 1250-1255, e da M. CIATTI (1988, p. 49).

Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 9153 (esportato da Firenze nel 1792 dal Marchese Tacoli Canacci — cfr. A. SORRENTINO, 1928 — passò nella chiesa di San Pancrazio a Vigheffio, nei pressi di Parma; entrato nel 1840 nella galleria di quella città, fu ceduto nel 1928 alla Galleria dell'Accademia di Firenze; agli Uffizi dal 1948). Dossale: Cristo benedicente tra la Vergine, San Giovanni Evangelista e i Santi Pietro e Paolo; firmato e datato 1271. In buono stato di conservazione; i sei [115, 116]

cherubini dipinti nei pennachi degli archi sono aggiunte del sec. XV, il cui autore è stato identificato da R. LONGHI (1948, p. 43) con Cosimo Rosselli; m. 0,85 × 2,10.

Citato da G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE (1875, p. 139 n. 1) come di pittore dai caratteri 'greci'. Per A. VENTURI (1907, p. 109) il dossale riflette influenze di Guido e degli altri pittori di Siena; tali riflessi senesi sono recisamente negati dal VAN MARLE (1923, I, p. 296). R. LONGHI (1948, p. 43) sottolinea nel dipinto l'influenza dei mosaici del Battistero, mentre il RAGGHIANTI (1955, p. 99) rileva la componente bizantina. Cfr. inoltre l'accurata scheda di L. MARCUCCI (1958, pp. 35-36); a giudizio del BOSKOVITS (1976, scheda 1), il dossale spetta ad «una fase piuttosto avanzata» nel percorso dell'artista. K. WEITZMANN (1984, p. 160) segnala la possibile derivazione della struttura del dossale dalla iconostasi bizantina. Cfr. inoltre L.C. MARQUES (1987, pp. 86, 291) e M. CIATTI (1988, p. 50).

Firenze (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate (dal Convento di Santa Maria Nuova a Firenze). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola completamente ridipinta; m. 1,51 × 0,715.

Attribuita da G. COOR (1947-49, p. 17 n. 13) al Maestro di Bagnano; tale attribuzione è accolta dal GARRISON (1949, n. 10) e dallo OERTEL (1953, p. 44 n. 82). Secondo H. HAGER (1962) ed E. BATTISTI (1963, pp. 67, 106) spetta a Cimabue e va identificata con la tavola già in Santa Maria Nuova a Firenze, ricordata anche dal RICHA (1759, VIII, p. 190) con l'attribuzione a Cimabue. Per il SINDONA (1975, p. 117, figg. 51 e 51[1-2]), che pubblica due radiografie da cui risulta la buona conservazione della pittura originale, l'opera non può essere giudicata con certezza fino a quando non sarà rimossa la ridipintura. Secondo M. BOSKOVITS (1979, p. 542) «spetta con ogni probabilità al cosiddetto 'Bagnano Master'..., ad un *alter ego* cioè di Meliore».

[?]

[117] **Londra** (già a), Vendita Sotheby, 24 marzo 1965 (già a Londra, collezione Langton Douglas; Bruxelles, collezione Adolphe Stoclet). Madonna col Bambino in trono e due angeli; m. 1,00 × 0,60.

Pubblicata da O. SIRÉN (1926, pp. 357-358) con l'attribuzione al Maestro della Maddalena; per il VAN MARLE ('Pantheon', 1929, p. 318) spetta ad un pittore pisano del tardo Duecento. Attribuita a Meliore da G.M. RICHTER (1930, p. 229) e da E.B. GARRISON ('Burl. Mag.', 1947, pp. 151-152; 1949, n. 7) al Maestro di Bagnano. Attribuita a Meliore anche da R. LONGHI (1948, p. 43) e dal RAGGHIANTI (1955, pp. 99-100), come opera di bottega. Riprodotta nel catalogo di vendita Sotheby, Londra, 24 marzo 1965, n. 8, con l'attribuzione al Maestro della Maddalena. Citata inoltre come opera di Meliore dal MARQUES (1987, pp. 86, 291) con la datazione 1275-1280, e da M. CIATTI (1988, p. 50).

Panzano (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino (dalla chiesa di San Piero in Pesa, Radda in Chianti). Dossale: Madonna col Bambino in trono fra i Santi Pietro e Paolo; San Pietro liberato dal carcere; martirio di San Pietro; Conversione di San Paolo; Martirio di San Paolo; m. 0,94 × 1,54. [IV, 1]

Citato da R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 12) come «il più nobile fra i dossali fiorentini», opera di un maestro del 1260 ca.; per la SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 708 n. 39) spetta allo stesso pittore del dossale di San Francesco a Pisa (ora nel Museo di San Matteo, opera di Giunta). Pubblicato da G.M. RICHTER (1930, pp. 224, 229-230) come opera di Meliore anteriore al dossale degli Uffizi. L'attribuzione a Meliore è accolta dall'OFFNER (1933, p. 79), mentre LONGHI (1948, p. 43) l'assegna ad un Maestro di Panzano, autore anche della Madonna di Chicago (vedi sopra), non identificabile con Meliore. Della stessa opinione è V. LAZAREV (1955, p. 49 n. 104), mentre il GARRISON (1949, n. 374) e il RAGGHIANTI (1955, p. 98) accettano l'attribuzione a Meliore. Citato come opera dal Maestro di Panzano dal FREMANTLE (1975, p. 569) e da M. BOSKOVITS (1976, p. 2) come degli inizi di Meliore. Citato come di Meliore da E.T. DE WALD (1978, p. 60) e A. TARTUFERI (1986, p. 275), che sottolinea gli influssi pisaneggianti. Classificato come opera di Meliore anche da L.C. MARQUES (1987, pp. 85, 291) e datato 1255-1260. Per la documentazione relativa al restauro del dipinto cfr. in M. CIATTI (1988, pp. 45-50).

Tavarnelle Val di Pesa, Pieve di San Pietro in Bossolo (dall'Oratorio di San Michele a Casaglia), Museo d'Arte Sacra. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola sensibilmente decurtata nella parte inferiore; stato di conservazione abbastanza buono; m. 0,94 × 0,70. [123]

Citata da R. VAN MARLE (1932, I, p. 366) come di artista toscano del Duecento. Pubblicata da R. OFFNER (1933, p. 79) come opera della prima fase di Meliore, stilisticamente prossima al dossale degli Uffizi. L'attribuzione a Meliore è decisamente respinta da L. COLETTI (1937-38, p. 56), mentre in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 210-211) il dipinto è assegnato a scuola fiorentina del sec. XIII. Respinge l'attribuzione a Meliore anche R. LONGHI (1948, p. 43), che vede soltanto qualche riflesso di questo artista limitatamente alle figure degli angeli. Secondo E.B. GARRISON (1949, n. 203) spetta ad un ignoto maestro fiorentino influenzato da Meliore ed è databile nel decennio 1270-80; per il RAGGHIANTI (1955,p. 99) si tratta d'un'opera di collaborazione fra Coppo e Meliore, con la precisazione che a quest'ultimo dovrebbero spettare «gli angeli, il Gesù e altre parti». L'attribuzione a Meliore è respinta da V. LAZAREV (1955, p. 49 n. 104) e A. SMART (1961, p. 221). Ricollegata alla fase tarda di Meliore da M. BOSKOVITS (1976, p. 3) e A. TARTUFERI (1986, p. 275). Classificata dal MARQUES (1988, pp. 85, 291) come di un artista prossimo a Meliore e datata 1255-1265. L'attribuzione a Meliore è scartata decisamente dal CIATTI (1988, p. 50).

Maestro della Sant'Agata

Pittore attivo nel terzo quarto del secolo avvistato per la prima volta da Richard Offner (cfr. G. Coor-Achenbach, 'Burl. Mag.', 1950, p. 94); la ricostruzione più convincente della sua attività si deve al Garrison (1949, p. 28). Il Maestro della Sant'Agata si qualifica soprattutto come l'artista fiorentino più sensibile ai riflessi bizantineggianti provenienti da Pisa poco dopo la metà del secolo. Sebbene sia notevolmente influenzato da Coppo di Marcovaldo, il pittore si caratterizza per la fisionomia stilistica assai originale e inconfondibile.

[134] **Cambridge** (Mass.), Fogg Art Museum, n. 1923.44 (già a Firenze, antiquario Peccioli). Madonna col Bambino in trono. Tavola in disastrose condizioni di conservazione; m. 1,20 × 0,65.

Attribuita dalla Coor (1947-49, pp. 12-13) ad un Pittore pisano dell'ultimo quarto del secolo influenzato da Coppo.
Secondo E.B. Garrison (1949, n. 8) spetta ad un pittore fiorentino del 1270-80; catalogata in B.B. Fredericksen-F. Zeri (1972, p. 217) come di un maestro fiorentino del '200. Attribuita al Maestro della Sant'Agata da A. Tartuferi (1987, pp. 49-50, tav. 56).

V, 131-133, 135-136] **Firenze**, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci. Madonna col Bambino in trono e due angeli; in alto: Cristo benedicente (decurtato della testa) tra due angeli. Tavola in discreto stato di conservazione, per le vicende relative al restauro, cfr. A. Paolucci, 1986; m. 2,42 × 1,12.

Per le vicende antiche dell'opera si veda in U. Procacci ('Riv. Arte', 1932, pp. 157-161). Citata da P. Toesca (1927, p. 1039 n. 46) fra le opere di pittori fiorentini anteriori a Cimabue. Attribuita con dubbio al Maestro della Sant'Agata da E.B. Garrison (1949, n. 185), con la datazione al 1270-80. Inserita come 'namepiece' dalla Coor (1950, pp. 94-97) nella ricostruzione del Maestro della Madonna del Carmine, con la datazione nel decennio 1265-75. Per il Lazarev (1955, p. 45) è opera di un ignoto pittore fiorentino dell'ultimo quarto del secolo. Il Ragghianti (1955, p. 45) sottolinea la dipendenza dell'opera dalla pittura bizantina. Il Paolucci (1986, pp. 424 e ss.) l'avvicina, seppure con riserva, a Coppo; a restauro ultimato, l'attribuzione al Maestro della Sant'Agata è decisamente confermata da A. Tartuferi (1986, p. 273; 1987, pp. 48-50). Classificata dal Marques (1987, p. 293) come di un ignoto pittore fiorentino del 1260-1270.

[129] Firenze, San Miniato al Monte, parete destra del presbiterio. Figure di Santi. Affreschi su due registri in cattivo stato di conservazione, lacunosi e notevolmente ritoccati.

Citati dal Vasari (Vasari-Milanesi, 1878, I, p. 242) come «pitture greche» con «occhi spiritati e mani aperte». Giudicati dal Dami (1915, p. 233) di maniera bizantina; per il Toesca (1927, p. 999) testimoniano i «modi più primitivi e laboriosi» della pittura fiorentina. Citati da E.B. Garrison (1949, p. 27) come di artista molto vicino al Maestro di Rovezzano, ma assai prossimo anche a Margarito. Secondo C.L. Ragghianti (1955, pp. 12, 15 e 42) spettano al Maestro di Rovezzano solo le due figure inferiori di Sante, mentre quelle del registro superiore sarebbero in relazione con la 'Strage degli Innocenti' affrescata nella chiesa di Santo Stefano a Bologna, attribuita a Marco di Berlinghiero (cfr. E.B. Garrison, 'Art Bull.', 1946, pp. 211-232). Citati da D. Wilkins (1978, p. 166 n. 4) con l'indicazione generica di pitture del sec. XIII. L'affinità con il Maestro della Sant'Agata, specialmente per le figure del registro inferiore, è indicata da M. Boskovits (com. orale). Cfr. inoltre A. Tartuferi (1988, pp. 208-209)

[Vicino al]

Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, n. 91. Sant'Agata. Tavola dipinta su ambo i lati (l'immagine della stessa santa dipinta nel retro è opera di Jacopo del Casentino, per cui cfr. M. Boskovits, *Corpus*, III/IX, 1984, p. 305); stato di conservazione abbastanza buono; m. 0,70 × 0,48. [126]

Riferita da O. Sirén (1922, p. 337) alla tendenza dei Berlinghieri, mentre per il Toesca (1927, p. 1000) si tratta di un dipinto «che riflette in tutto qualche icone bizantina». Secondo R. Van Marle (1932, I, p. 292) è di concezione «interamente orientale». Catalogata in G. Sinibaldi-G. Brunetti (1943, pp. 242-243) come di scuola fiorentina del sec. XIII e attribuita alla cerchia di Meliore da R. Longhi (1948, p. 44). Attribuita dal Garrison (1949, n. 608A) al pittore fiorentino da lui denominato, proprio da questo dipinto, Maestro della Sant'Agata. Per la Coor (1950, pp. 94-97), che rifiuta il gruppo riunito dal Garrison, è opera della bottega del 'Maestro della Madonna del Carmine'.

Catalogata come di scuola fiorentina del '200 in L. Becherucci-G. Brunetti (s.d.ma 1968, pp. 278-279); citata come di pittore fiorentino del 1275 ca. da B. Cole (1973, p. 244) e da M. Boskovits (*Corpus*, III/IX, 1984, p. 305 n. 1) come pittura della metà del Duecento. Citata come opera del Maestro della Sant'Agata dal Tartuferi (1986, p. 272) e classificata da L.C. Marques (1987, p. 293) come di Pittore fiorentino del terzo quarto del secolo.

[127] Firenze (già), collezione Loeser (già a Castiglione del Lago, eredi Aglietti; in seguito a Roma, dapprima sul mercato antiquario, poi in collezione Barsanti). San Giovanni Evangelista. Con ogni probabilità, elemento terminale di un Crocifisso dipinto; stato di conservazione soddisfacente; m. 0,47×0,38.

Riprodotto da E.B. Garrison (1949, n. 154) come del Maestro della Sant'Agata; attribuito dalla Coor (1950, pp. 94-97) alla bottega del Maestro della Madonna del Carmine. Citato da C.L. Raggianti (1955, p. 45) come del Maestro del Carmine o della Sant'Agata; citato inoltre come opera del Maestro della Sant'Agata da A. Tartuferi (1986, p. 273; 1987, p. 49).

[128] **Leningrado**, Museo dell'Ermitage, n. I 290. Madonna col Bambino. Tavola in cattivo stato di conservazione, decurtata specialmente lungo il margine superiore; m. 0,587×0,393

Pubblicata dal Kondakov (1929, tav. 124) come opera bizantina del sec. XIV. Attribuita da G. Coor (1950, pp. 94-97) al 'Maestro della Madonna del Carmine' e da E.B. Garrison ('Burl. Mag.', 1950, p. 356) al Maestro della Sant'Agata. Citata da L. Marcucci (1958, p. 33) come opera attribuita al Maestro della Madonna del Carmine e da A. Tartuferi (1986, p. 273) come del Maestro della Sant'Agata.

Oslo, National Gallery, n. NK 1351. Crocifisso dipinto. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 1,08×0,88. [130]

Pubblicato nel catalogo di vendita Sotheby, Londra, 5 luglio 1984 (n. 351, pp. 98-99) come di scuola lucchese del sec. XIII; attribuito al Maestro della Sant'Agata da A. Tartuferi (1986, p. 273; 1987, p. 49).

San Paolo del Brasile, collezione privata (nel 1959 a New York, antiquario P. Tozzi). Madonna col Bambino in trono e due angeli. In cattivo stato di conservazione; m. 1,95×0,56. [137]

Pubblicata da E.B. Garrison (*Studies*, 1962, pp. 377-379) come di pittore affine al Maestro della Sant'Agata e datata al 1275 ca.; citata da B. Klange (1976, p. 15) come opera legata iconograficamente ai mosaici della scarsella del Battistero di Firenze. Citata come del Maestro della Sant'Agata da A. Tartuferi (1986, p. 273) e classificata come opera del Maestro del Bigallo dal Marques (1987, pp. 74, 290) e datata 1255-1265. Esposta a Milano nel 1987 con l'ascrizione al Maestro del Bigallo, cfr. E. Camesasca (1987, pp. 32-35); l'attribuzione al Maestro della Sant'Agata è ribadita dal Tartuferi ('Art Crist.', 1988, p. 442).

Maestro della Maddalena

Attivo all'incirca negli anni dal 1265 al 1290, il Maestro della Maddalena fu a capo di una delle botteghe più affermate fra quelle allora operanti a Firenze. La folta produzione ad essa ricollegabile è interpretata di solito in maniera riduttiva, sottolineando soprattutto gli accenti eclettici ed artigianali. Tuttavia, il Maestro della Maddalena è una delle maggiori personalità della pittura fiorentina duecentesca e, forse, l'interprete più autentico e consapevole della tradizione figurativa locale.
Dall'originale rielaborazione della cultura del Maestro del Bigallo e del Maestro di Rovezzano rilevabile nei dipinti più antichi, il pittore passa a confrontarsi liberamente con il versante coppesco della pittura fiorentina, mentre alcuni lavori della produzione tarda rientrano nel rinnovato clima cimabuesco, con accenti stilistici che avranno un ruolo primario nella formazione di alcuni artisti protogiotteschi.

Avignone, Musée du Petit Palais, n. 20148 (già ad Arezzo, collezione privata; Roma, collezione Campana; Parigi, Musée Napoléon III, 1862; in deposito al Museo di Chambery dal 1863 al 1960; nella sede odierna dal 1976). Dossale: l'Ultima Cena. Stato di conservazione abbastanza buono, con sensibili ridipinture databili tra la fine del '400 e i primi del secolo seguente, cfr. LACLOTTE-MOGNETTI, 1977; m. 0,62 × 1,67.

Citato nel Catalogo della collezione Campana (G.P.G. CAMPANA, 1858, n. 23) con l'attribuzione a Margarito d'Arezzo e la precisazione che il dipinto proviene da una collezione privata aretina; attribuito dal CAROTTI (1911, p. 149) a pittore italiano del sec. XIII. Pubblicato da G. COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1951, pp. 73-78) come della bottega del Maestro della Maddalena; citato con la stessa attribuzione dal GARRISON ('Boll. Arte', 1951, p. 302), da F. ZERI-E. GARDNER (1971, p. 5) e M. LACLOTTE-E. MOGNETTI (1977, n. 138). Classificato come opera della cerchia del Maestro della Maddalena dal MARQUES (1987, p. 288) e datato 1270-90.

Basilea (già) collezione Hirsch (già) a Roma, collezione Wolkonsky, nel 1924). Cassetta lignea dipinta su due lati e nel coperchio. Fronte: Annunciazione, Madonna col Bambino e due Santi Vescovi (sul coperchio); retro: Tre Sante Martiri (sul coperchio); lato sinistro: Angelo, San Domenico (sul coperchio); lato destro: Angelo, San Pietro Martire (sul coperchio). In buono stato di conservazione; m. 0,152 × 0,13, lunga m. 0,285.

Attribuita dal DE JERPHANION (1924, pp. 416-424) a un Pittore italo-bizantino forse dell'Italia Settentrionale. Classificata dal GARRISON (1949, n. 625) come di pittore bolognese o veneziano dell'ultim quarto del Duecento.

Berlino (Dahlem), Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n. 1663 (già a Firenze, mercato antiquario). Madonna col Bambino in trono e due angeli. In discreto stato di conservazione, leggermente decurtata nella parte inferiore; m. 1,57 × 0,89. [151]

Pubblicata da O. WULFF (1916, pp. 71-87) come di pittore toscano del sec. XIII; attribuita al Maestro della Maddalena da O. SIRÉN (1922, pp. 266-270, 339). Ritenuta opera di Coppo di Marcovaldo da R. VAN MARLE (1923, I, pp. 270-277); citata come del Maestro della Maddalena da P. TOESCA (1927, p. 1039 n. 46) e dalla COOR ('Burl. Mag.', 1947, p. 120 n. 12), che la ritiene degli inizi del secondo periodo dell'artista. Secondo il GARRISON (1949, n. 6) è opera autografa del Maestro della Maddalena e si data al 1280 ca., mentre per il RAGGHIANTI (1955, p. 106) spetterebbe all'ultimo periodo del pittore, con evidenti riflessi cimabueschi. Riflessi dell'arte cimabuesca sono indicati da M. BOSKOVITS (1983, p. 633) e A. TARTUFERI (1986, p. 276). Classificata come del Maestro della Maddalena anche da L.C. MARQUES (1987, p. 288) con la datazione verso il 1270.

Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, n. 1919.567. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola tagliata su ogni lato e in pessimo stato di conservazione; m. 0,24 × 0,19. [145]

Attribuita al primo periodo del Maestro della Maddalena dall'OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 12); citata da R. VAN MARLE (1932, I, p. 347 n. 3) come erroneamente attribuita al Maestro della Maddalena. Classificata come opera del Maestro della Maddalena da E.B. GARRISON (1949, n. 291A) e la datazione al 1268-70; lo

studioso precisa inoltre che gli sportelli del tabernacolo di cui il dipinto era la parte centrale sono da identificare con quelli già in collezione privata londinese (cfr. GARRISON, 1949, n. 322A). La COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1951, p. 73) ricollega il dipinto al primo periodo del Maestro della Maddalena e accoglie la ricostruzione del Garrison. Citata inoltre come del Maestro della Maddalena da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 106) e da B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 131). Per i laterali vedi sotto Italia, collezione privata.

[148] **Esztergom**, Museo Cristiano, n. 55.133. Crocifissione. Valva di un dittico; stato di conservazione abbastanza buono.

Attribuita da R. VAN MARLE (1932, I, p. 366) a un Pittore toscano di tradizione romanica e dalla COOR-ACHENBACH (1947, p. 120, n. 12) alla bottega del Maestro della Maddalena. Classificata con la stessa attribuzione dal GARRISON (1949, n. 258) e la datazione nell'ultimo quarto del secolo. Catalogata come del Maestro della Maddalena in BOSKOVITS-MOJZER-MUCSI (1965, p. 22) e da A. MUCSI (1973, p. 13).

Firenze, Battistero di San Giovanni, mosaici della volta. Natività, Adorazione dei Magi e Fuga in Egitto.

Le storie citate furono confrontate con quelle analoghe nel dossale del Maestro della Maddalena conservato al Museo delle Arti Decorative di Parigi da M. SALMI (1930-31, p. 561), a conferma dell'influenza esercitata dai mosaici sul pittore. Citate da G. PREVITALI (1974, pp. 22, 26) in relazione al «debole intervento di un maestro neo-bizantino (veneziano?)» cui spettano le Storie di Cristo dall'Adorazione dei Magi alla Fuga in Egitto e alcune Storie del Battista. Per i mosaici indicati, cfr. A. DE WITT (1955, II, tavv. III, IV e IX).

[Cerchia del]

[159, 160] Firenze, Galleria dell'Accademia, nn. 121-122 dep. (dalla chiesa di San Michele a San Salvi). San Giovanni Evangelista e due storie; San Jacopo, tre Santi e San Giovanni salvato dalla pentola bollente. Due frammenti di un dossale; stato di conservazione relativamente buono; m. 0,67 × 0,60 e m. 0,67 × 0,62 rispettivamente.

Pubblicati da R. OFFNER (*It. Primitives*, p. 12) come opera del Maestro della Maddalena contemporanea al dossale di Parigi e, quindi, della maturità dell'artista; per il RICHTER (1930, pp. 230 n. 13,235) i frammenti sarebbero databili invece intorno al 1260. Anche la COOR (1947, p. 120, n. 12) li ritiene del primo periodo, mentre E.B. GARRISON (1949, n. 362) li data al 1275-80. Il RAGGHIANTI (1955, p. 102) li annovera tra le opere primitive. Cfr. inoltre in L. MARCUCCI (1958, pp. 54-55, con bibl.). Classificati come del Maestro della Maddalena dal MARQUES (1987, p. 288) e datati 1270-1280.

Firenze, Galleria dell'Accademia, n. 8466 [157] (Dal Convento della SS. Annunziata di Firenze). Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita; m. 1,64 × 0,76.

Ricordata dal MORENI (1791, p. 61) come di pittore anteriore a Cimabue; giudicata dal THODE (1890, p. 17) della stessa corrente cui appartengono, tra gli altri, Bonaventura Berlinghieri, il Maestro di San Francesco e il frescante di San Piero a Grado. Il SIRÉN (1915, p. 283) dapprima la ritenne di un seguace di Margarito d'Arezzo, poi derivò da essa la denominazione convenzionale del Maestro della Maddalena, del quale avviò per primo la ricostruzione (SIRÉN, 1922, pp. 264-266). Attribuita da R. VAN MARLE (1923, I, p. 348) a pittore fiorentino privo di influssi bizantini. Ritenuta opera del Maestro della Maddalena posteriore al 1280 da G.M. RICHTER (1930, pp. 230, 235) e, al contrario, lavoro giovanile da L. COLETTI (1941, p. XXXIII). Giudicata della maturità del pittore anche da G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 229-231) e dalla COOR (1947, p. 120 n. 12). Datata al 1280-85 da E.B. GARRISON (1949, n. 404) e prima del 1280 dal RAGGHIANTI (1955, p. 102). Cfr. inoltre L. MARCUCCI (1958, pp. 50-52) e L.C. MARQUES (1987, pp. 201, 287), che data il dipinto nel decennio 1260-1270.

Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 3493 (Dal [156] Convento della SS. Annunziata di Firenze). San Luca Evangelista e due donatori genuflessi. In buono stato di conservazione; m. 1,32 × 0,50.

Agli inizi del XIV sec. la testa del Santo fu ridipinta da un pittore della cerchia di Pacino di Bonaguida, mentre nel sec. XVIII il dipinto fu ripassato completamente. Liberata dalle ridipinture la tavola fu presentata da U. PROCACCI ('Boll. Arte', 1935-36, p. 364) con l'attribuzione al Maestro della Maddalena, accolta, tra gli altri, in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 232-233), dalla COOR-ACHENBACH (1947, p. 120 n. 72) e da R. LONGHI (1948, p. 44). Per il WEINBERGER (1939, p. 72) è opera del seguace del Maestro della Maddalena cui spetterebbe anche il dossale del Museo delle Arti Decorative di Parigi. Respingono l'attribuzione al pittore il SALMI ('Riv. Arte', 1937, p. 3), il GARRISON (1949, n. 205), che classifica il dipinto come di pittore fiorentino del 1275-85 e il KAFTAL (1952, col. 651). Citato come del Maestro della Maddalena da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 102), L. MARCUCCI (1958, pp. 52-54) e A. CONTI (1973, p. 38). Catalogato come del Maestro della Maddalena da L. BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 353), che sottolinea la stretta relazione stilistica con il dossale di Parigi. Citato anche dal MARQUES (1987, pp. 135, 288) come opera del Maestro della Maddalena databile nel decennio 1275-85.

Firenze, Gallerie, n. dep. 163 (dalla chiesa di San Martino a Montughi). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola completamente ridipinta a tempera nel XVIII sec. e, successivamente, ridipinta ad olio nel

sec. XIX; decurtata alla base e sui lati. La superficie pittorica originale riportata in luce fino ad oggi è in discreto stato di conservazione; m. 1,00×0,75.

Attribuita al Maestro della Maddalena da U. PROCACCI (1946, pp. 38-39; 'Burl. Magg.', 1947, p. 333); classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 218) come dello stesso artista o della sua bottega, 1275-80. Catalogata con la stessa attribuzione da L. MARCUCCI (1958, pp. 55-56) e in U. BALDINI-P. DAL POGGETTO (1972, pp. 19-20).

[149] Firenze, collezione Acton (già in collezione Loeser a Firenze). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Generalmente ben conservata ma decurtata nella parte inferiore; m. 1,33×0,77.

Attribuita al Maestro della Maddalena da O. SIRÉN (1922, pp. 270-271); citata da R. VAN MARLE (1932, I, p. 347 n. 3) come erroneamente attribuita al Maestro della Maddalena. Attribuita a quest'ultimo da G. COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1947, p. 120 n. 12), che la riporta al secondo periodo dell'artista, da lei definito «coppesco-bizantino»; la stessa studiosa, in altra sede, sottolinea soprattutto le influenze coppesche riscontrabili nel dipinto (COOR, 1947-49, p. 11). Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 221) come opera del Maestro della Maddalena e la datazione al 1270-75; citata con la stessa attribuzione dallo STUBBLEBINE (1957, p. 31 n. 21) e dal MARQUES (1987, p. 288) con la datazione 1270-75.

[152] Firenze, collezione Acton. Madonna col Bambino in trono, due angeli, un Santo Vescovo e San Giovanni Battista. In discreto stato di conservazione; m. 0,345×0,29.

Pubblicata come del Maestro della Maddalena da R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 12, fig. 4N); l'attribuzione è respinta da VAN MARLE (1932, I, p. 347 n. 3), ma accolta dalla critica successiva. Cfr. G. COOR-ACHENBACH (1947, p. 120 n. 12), che ritiene il dipinto della maturità, e inoltre, E.B. GARRISON (1949, n. 251) e D.C. SHORR (1954, p. 110). Citata come della bottega del Maestro della Maddalena in F. ZERI-E. GARDNER (1971, p. 7) e classificata come di quest'ultimo artista dal MARQUES (1987, p. 287) con la datazione 1260-1270.

Firenze, collezione Acton. Crocifissione. Valva di un dittico. La superficie pittorica è parzialmente abrasa, tuttavia lo stato di conservazione è generalmente soddisfacente; m. 0,295×0,225.

Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 259) come della bottega del Maestro della Maddalena e datata nell'ultimo quarto del secolo. Classificata come del Maestro della Maddalena anche dal MARQUES (1987, p. 287) e datata verso il 1260.

Firenze, collezione Acton. Madonna col Bambino. Frammento, la superficie pittorica è sensibilmente consunta e abrasa, il fondo è ridipinto; la cornice è moderna; m. 0,69×0,485.

Classificata dal GARRISON (1949, n. 635) come opera provinciale della scuola del Maestro della Maddalena e ritenuta dal MARQUES (1987, p. 287) dello stesso Maestro della Maddalena con la datazione 1260-70.

Firenze (già), collezione Albrighi (secondo la nota sulla foto nella Fototeca di R. Longhi). Madonna col Bambino. Tavola decurtata su ogni lato; pulita nel 1946, la superficie pittorica è generalmente ben conservata; m. 0,585×0,365. [147]

Pubblicata come opera del Maestro della Maddalena da E.B. GARRISON (1949, n. 637) e la datazione al 1270 circa; classificata nello stesso modo dal MARQUES (1987, p. 287) ma datata verso il 1260.

Firenze (dintorni), San Michele a Rovezzano. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola tagliata sui lati e nella parte inferiore; restaurata nel 1935; m. 1,73×0,92. [163]

Pubblicata da W. SUIDA (1909, p. 65 e fig. 3) come di maestro toscano del 1265 ca.; attribuita dal SIRÉN (1922, pp. 266-270) al Maestro della Maddalena. Attribuita da VAN MARLE (1932, I, pp. 298-299) a un pittore fiorentino affine all'autore della 'Madonna' di Poppi (vedi sotto). Assegnata dalla COOR (1947-49, p. 11) alla bottega del Maestro della Maddalena e classificata con la stessa attribuzione in E.B. GARRISON (1949, n. 200), con la datazione 1275-80. Citata da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 102) fra le opere più antiche del pittore. Il MARQUES (1987, p. 288) ritiene il dipinto del Maestro della Maddalena e lo data verso il 1270.

Firenze (dintorni), San Donato a Torri. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Per questi ultimi si veda nel catalogo del Maestro di Santa Maria Primerana; m. 1,10×0,60. [158]

Pubblicata da O. SIRÉN (1926, p. 360) con l'attribuzione al Maestro della Maddalena su indicazione dell'OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 12 n.). Catalogata con la stessa attribuzione in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 222-223). Ritenuta per la maggior parte opera della bottega del pittore da E.B. GARRISON (1949, n. 33), che inoltre segnala la mano diversa dei due angeli; questi spetterebbero, secondo il RAGGHIANTI (1955, pp. 12, 106), al Maestro del Bigallo, che avrebbe avviato l'esecuzione del dipinto, in seguito completato dal Maestro della Maddalena. Citata con l'attribuzione al Maestro della Maddalena in A. CONTI (1983, p. 246), dov'è precisato inoltre che il dipinto era su fondo d'argento; citato con la stessa attribuzione da A. TAR-

TUFERI (1986, p. 275), che identifica nel Maestro di S. Maria Primerana l'autore dei due angeli. Classificata come del Maestro della Maddalena anche dal MARQUES (1987, p. 287) e datata 1260-70.

[167] **Kansas City** (già a), W.Rockhill Nelson Gallery (già a Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum; Stoccolma, collezione Sirén; New York, Knoedler). Madonna col Bambino in trono e due angeli; Annunciazione; Due Sante; il Battesimo di Cristo e un donatore genuflesso. Generalmente in buono stato ma sensibilmente ritoccata; m. 0,368 × 0,318.

Citata con l'attribuzione al Maestro della Maddalena da G. COOR ('Art Bull.', 1946, p. 246) e riprodotta da GARRISON ('Gaz. B.-Arts', 1946, p. 336, fig. 21) come di un seguace del pittore. Pubblicata dalla COOR ('Art. Quart.', 1947, pp. 278-282) come della cerchia del Maestro della Maddalena e la datazione al 1285-90. Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 252) come della scuola del pittore e citata con la stessa attribuzione in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 131). Attribuita al Maestro della Maddalena da L. BELLOSI in una nota manoscritta sulla foto nella fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze. Classificata come del Maestro della Maddalena dal MARQUES (1987, p. 288) e datata verso il 1280. Passata all'asta da Christie's a New York, il 3 giugno 1987, n. 83.

[144, 146] **Italia**, collezione privata (già in collezione Young Ottley, Londra). Annunciazione, Natività e Presentazione di Gesù al Tempio; Adorazione dei Magi, Crocifissione e Stimmate di San Francesco. Due sportelli di un tabernacolo portatile. La superficie pittorica è generalmente consunta, lo stato di conservazione è comunque soddisfacente; ciascuna tavola m. 0,595 × 0,19.

Classificate come del Maestro della Maddalena da E.B. GARRISON (1949, n. 322A), con la datazione al 1268-70 e l'indicazione dell'appartenenza alla tavola di CAMBRIDGE (vedi sopra). Citate con la stessa attribuzione dalla COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1951, pp. 73-74), che accetta la ricostruzione del Garrison. Classificate dal MARQUES (1987, p. 287) come del Maestro della Maddalena e datate con dubbio nel decennio 1260-70.

[111] **Italia**, collezione privata (già a Grassina, Firenze, collezione Alberto Bruschi). Flagellazione di Cristo. Nel retro: resti di una scena con il Martirio di un Santo (?). Tavoletta, probabilmente frammento dello sportello di un trittico portatile. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 0,245 × 0,17.

Segnalata allo scrivente da F. TODINI con la giusta restituzione al Maestro della Maddalena. Citata come opera di quest'ultimo artista da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, p. 442).

[150] **Lugano** (dintorni), Castagnola, collezione Thyssen-Bornemisza (Acquistata nel 1961; già a Roma, collezione privata). Madonna col Bambino in trono, due angeli, San Domenico e San Martino. Generalmente in buono stato di conservazione; m. 1,75 × 0,87.

Parzialmente riprodotta dalla SANDBERG VAVALÀ (1934, p. 36, tavola XIIA) come del Maestro della Maddalena e pubblicata dalla COOR-ACHENBACH ('Burl. Mag.', 1947, p. 119) con la stessa attribuzione e l'indicazione che si tratta di un'opera di passaggio dalla fase coppesca a quella cimabuesca. Classificata come del Maestro della Maddalena da E.B. GARRISON (1949, n. 177) e la datazione al 1270-75; catalogata con la stessa attribuzione dallo HEINEMANN (1969, p. 259) e da G. BORGHERO (1981, p. 206). Classificata come del Maestro della Maddalena anche dal MARQUES (1987, p. 287) e datata 1265-70.

[142] **New Haven**, Yale University Art Gallery, n. 1871.3 (già a Firenze, Collezione Jarves). Dossale: Madonna col Bambino in trono, due angeli, i Santi Leonardo e Pietro e sei storie della vita di San Pietro. La superficie pittorica è generalmente consunta e abrasa, varie lacune e cadute di colore si notano qua e là, ma specialmente nella parte inferiore; m. 1,06 × 1,64.

Ritenuto dapprima da O. SIRÉN (1915, pp. 280-83; 1916, pp. 11-13) della maniera di Margarito d'Arezzo, fu in seguito attribuito dallo stesso studioso al Maestro della Maddalena (cfr. SIRÉN, 1922, pp. 272-275). Citato con la stessa attribuzione da R. OFFNER (1927, pp. 11-14) e P. TOESCA (1927, p. 1039, n. 46); attribuito invece dal VAN MARLE (1932, I, p. 356) a scuola fiorentina della metà del '200. Opera giovanile del Maestro della Maddalena secondo G. COOR (1947, p. 120 n. 12) e E.B. GARRISON (1949, n. 366), mentre per il RAGGHIANTI (1955, p. 106) sarebbe del periodo maturo. Catalogato come opera del Maestro della Maddalena intorno al 1270 da C. SEYMOUR, Jr. (1970, pp. 9-11), che ipotizza la provenienza dalla chiesa fiorentina di San Leonardo in Arcetri; citato fra i dipinti più antichi del pittore da A. TARTUFERI (1986, p. 276) e da L.C. MARQUES (1987, p. 288) con la datazione verso il 1270.

[143] **New York**, Metropolitan Museum of Art, n. 41.100.8 (già a New York, collezione Blumenthal). Trittico portatile: Madonna col Bambino in trono, Annunciazione e i Santi Pietro e Paolo; Cristo in gloria, Ultima Cena e Cattura di Cristo; Flagellazione, Andata al Calvario e Crocifissione. Generalmente in buono stato di conservazione, perduta la superficie pittorica nella parte inferiore della tavola centrale; tavole laterali ciascuna m. 0,381 × 0,140; tavola centrale m. 0,406 × 0,283.

Avvicinato da R. VAN MARLE (1923, I, p. 355) al Maestro della Maddalena e citato in seguito dallo stesso studioso (1932, I, p. 347 n. 3) fra le opere attribuite erroneamente al pittore; citato fra le opere più antiche del Maestro della Maddalena da R. OFFNER (1927, p. 12). Citato dalla COOR (1947, p. 120 n. 12) dapprima come opera della bottega e, in seguito, come lavoro giovanile degli anni sessanta (cfr. COOR, 1951, p. 53). Classificato dal GARRISON (1949, n. 282) come del Maestro della Maddalena del 1265 ca.; citato fra le prime opere del pittore anche da J.H. STUBBLEBINE (1957, p. 31 n. 21) e F. ZERI-E. GARDNER (1971, pp. 3-5).

New York, Metropolitan Museum of Art, n. 41.100.21 (già Vienna, collezione Methke; Firenze, mercato antiquario; New York, collezione Blumenthal). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola sensibilmente ridipinta; m. 1,537×0,915.

Pubblicata da W. SUIDA (1909, p. 65, fig. 2) come di pittore dell'Italia settentrionale del 1300 ca.; classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 193) come di pittore fiorentino del 1285-90. Catalogata da F. ZERI-E. GARDNER (1971, pp. 9-10) come di maestro fiorentino della fine del '200 e citata con la stessa attribuzione in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 217). Attribuita al Maestro della Maddalena da L. BELLOSI in una nota manoscritta sulla foto nella fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze e classificata come della bottega di questo artista dal MARQUES (1987, 136, 138-139).

[161] New York, Metropolitan Museum of Art, n. 64.189.1 (già a Parigi, collezione Dollfus; Parigi collezione Kann; New York, collezione Straus). Madonna. Frammento di un dipinto su tavola; m. 0,75×0,464.

Citata come del Maestro della Maddalena dal SIRÉN (1922, p. 264) e pubblicata dal ROWLAND (1931, p. 128, fig. 5) con la stessa attribuzione; catalogata come della bottega del pittore in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 236-237). Secondo la COOR (1947, p. 120 n. 12) spetta alla maturità del pittore, mentre dal RAGGHIANTI (1955, p. 102) è ritenuta del periodo giovanile. Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 640) come del Maestro della Maddalena e datata nel decennio 1270-80; citata con la stessa attribuzione in F. ZERI-E. GARDNER (1971, pp. 5-7) e da K. CHRISTIANSEN (1982, pp. 18-19).

[155] **Parigi**, Musée des Arts Décoratifs, n. PE. 76 (già a Parigi, collezione Auvray; collezione Peyre). Dossale: Madonna col Bambino in trono fra i Santi Andrea e Giacomo con il donatore genuflesso; Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Fuga in Egitto e Morte della Vergine. Generalmente ben conservato; m. 0,93×1,33.

Avvicinato al Maestro della Maddalena da G. VITZTHUM-W.F. VOLBACH (1924, p. 246) e da P. TOESCA ('Dedalo', 1925-26, pp. 43-44). Pubblicato da L. HAUTECOEUR (1925, p. 287) come di scuola toscana, probabilmente lucchese, tra il 1230-50; lo studioso accetterà in seguito l'attribuzione al Maestro della Maddalena (1931, p. 55). Attribuito decisamente al Maestro della Maddalena dal SIRÉN (1926, p. 354) e da R. OFFNER (1927, p. 12), che lo ritiene il capolavoro del pittore, anteriore al periodo maturo; ricollegato invece alla prima fase da G. COOR-ACHENBACH (1947, p. 120 n. 12), mentre il GARRISON (1949, n. 368) lo data al 1275-80. Citato fra le opere più antiche del pittore dal RAGGHIANTI (1955, p. 102) e, inoltre, da C. RESSORT (1978, pp. 5-6) e W. SAURÉ (1979, p. 26). Il BELLOSI (*Gli Uffizi*, 1980, p. 353) sottolinea la vicinanza stilistica con il 'San Luca' degli Uffizi a Firenze, mentre il MARQUES (1987, p. 287) lo data verso il 1270.

Poppi, San Fedele (attualmente in deposito presso il Museo di Arezzo). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola sensibilmente decurtata sui lati, in discreto stato di conservazione; m. 2,01×0,74. [162]

Pubblicata da G. DE NICOLA (1914, p. 257, fig. 2) come di pittore toscano del sec. XIII; attribuita al Maestro della Maddalena dal SIRÉN (1922, p. 266) e dall'OFFNER (1927, p. 12), che ricollega il dipinto alla produzione tarda dell'artista. Il RICHTER (1930, p. 230) lo ritiene di un seguace di Coppo; l'attribuzione al Maestro della Maddalena è respinta anche dal LAVAGNINO (1936, p. 432). Attribuita invece al secondo periodo del Maestro della Maddalena da G. COOR-ACHENBACH (1947, p. 120 n. 12), da E.B. GARRISON (1949, n. 28), che la data al 1275 ca., mentre secondo C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 106) presenta evidenti riflessi cimabueschi e dovrebbe datarsi dopo il 1280.
Per il restauro del dipinto si veda A.M. MAETZKE (1974, pp. 31-34). Citata anche dal MARQUES (1987, p. 288) e datata verso il 1280.

San Diego (Calif.), Putnam Foundation-Timken Art Gallery (già nel Convento di Santa Maria a Candeli, presso Firenze; Firenze, mercato antiquario; New York, P. Tozzi; New York, collezione J. Hirsch). Dossale: Madonna col Bambino e due angeli; sei storie della Passione di Cristo (per queste ultime si veda nel catalogo del Maestro di San Gaggio). Stato di conservazione generalmente buono; m. 0,608×1,713. [164]

La parte centrale è attribuita al Maestro della Maddalena da R. OFFNER (s.d., Pescia, pp. 5 e ss.); la COOR (1947, p. 120 n. 12) la ritiene dell'ultimo periodo del pittore e il GARRISON (1949, n. 367) propone la datazione 1285-90. Catalogato da A. e E. MONGAN (1969, pp. 18, 107) come del Maestro della Maddalena e di ignoto

pittore fiorentino; la parte centrale è citata come opera del Maestro della Maddalena da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 322), L. BELLOSI (1985, p. 107) e L.C. MARQUES (1987, p. 287), che la data dubitativamente verso il 1270.

[153, 154] **Ubicazione ignota** (nel 1930 a Londra, antiquario Durlacher). Cassetta lignea dipinta sui lati: Annunciazione, Natività di Gesù, Assunzione della Vergine, San Giorgio uccide il Drago. La superficie pittorica è generalmente consunta e abrasa.

Pubblicata da E.B. GARRISON (1949, n. 624) con l'attribuzione dubitativa a pittore bolognese o veneziano dell'ultimo quarto del Duecento. Attribuita al Maestro della Maddalena da L. BELLOSI in una nota manoscritta sulla foto nella fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte a Firenze. Citata come opera del Maestro della Maddalena da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, p. 442).

Ubicazione ignota, Madonna col Bambino tra una Santa e la Crocifissione. Piccolo dossale frammentario. La superficie pittorica è notevolmente abrasa ma priva di ridipinture o ritocchi.

Segnalatomi da F. TODINI con l'attribuzione al Maestro della Maddalena. Citato come di quest'ultimo artista da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, p. 442). Inedito.

Worcester (Mass.), Art Museum, n. 1922.207 (già sul mercato antiquario di Firenze). Crocifisso dipinto fra la Madonna e San Giovanni; nel suppedaneo: tre donatori genuflessi. Stato di conservazione generalmente buono; m. 1,30 × 1,10.

Pubblicato da R. HENNIKER-HEATON (1923, pp. 74-79) con l'attribuzione a Bonaventura Berlinghieri; ritenuto dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 822) di un pittore senese della fine del Duecento. Per il VAN MARLE (1932, I, p. 372 n.) di un pittore fiorentino del tardo XIII sec.; classificato da E.B. GARRISON (1949, n. 497) come della bottega del Maestro della Maddalena e datato 1275-85. Citato come di Maestro fiorentino del '200 in FREDERICKSEN-ZERI (1972, p. 217) e catalogato dubitativamente come della bottega del Maestro della Maddalena da M. DAVIES (1974, pp. 395-397). Classificato come opera del Maestro della Maddalena da L.C. MARQUES (1987, p. 288) e datato verso il 1280.

Cimabue

Sono assai scarse le notizie documentarie sul pittore menzionato da Dante (*Purg.*, XI, 92-97) e dal Ghiberti (J. von SCHLOSSER, 1912, p. 35) come maestro e precursore di Giotto (ma, al riguardo, si vedano le osservazioni del CALECA, 1978, pp. 42-46): Cimabue è ricordato a Roma nel giugno 1272 (STRZIGOWSKI, 1888) e a Pisa dall'agosto 1301 fino al marzo dell'anno seguente (TANFANI CENTOFANTI, 1897, pp. 114-121). A giudicare dall'opera più antica fino ad oggi pervenutaci — la 'Croce' dipinta in San Domenico ad Arezzo — la formazione del maestro fiorentino fu influenzata, oltre che da Coppo di Marcovaldo, anche dalla cultura neoellenistica pisana dei seguaci di Giunta. La rilevanza dell'attività cimabuesca per la pittura umbra, senese e pisana del tardo Duecento è generalmente ammessa dagli studiosi; non è certo da trascurare, tuttavia, il riflesso dell'arte di Cimabue in ambito fiorentino, dal Maestro della Maddalena al supposto 'Gaddo Gaddi', da Corso di Buono a Manfredino da Pistoia.

[169, 170] **Arezzo**, San Domenico. Crocifisso dipinto. Generalmente ben conservato, restaurato nel 1917 da D. Fiscali; m. 3,36 × 2,67.

Attribuito a Margarito d'Arezzo in G.B. CAVALCASELLE-J.A. CROWE (1875, I, p. 285) e ritenuto di un artista cimabuesco da A. VENTURI (1907, p. 27). Ricollegato a Coppo di Marcovaldo da O. SIRÉN (1922, pp. 254-257) e attribuito a Cimabue da P. TOESCA (1927, p. 1004). Tale attribuzione, in seguito generalmente accolta, fu respinta da R. VAN MARLE (1923, I, p. 313), che ritenne la 'Croce' di un anonimo artista bizantineggiante, e da R. OERTEL (1937, pp. 221-223), che la ritenne soltanto della scuola di Cimabue. Cfr. inoltre in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 252-257), per la bibliografia più antica. Anche per il GARRISON (1949, n. 540) il dipinto spetta alla bottega o alla scuola di Coppo, con l'intervento del giovane Cimabue, intorno al 1270-75. Opera di Cimabue tra il 1260-65 per LONGHI (1948, pp. 45-47), del 1265-70 secondo F. BOLOGNA (1965, p. 2). Il BATTISTI (1963), in base a considerazioni storiche relative alla costruzione della chiesa di S. Domenico ad Arezzo, propone la datazione agli anni 1265-76. Cfr. inoltre E. SINDONA (1975, p. 86), che data il dipinto al 1268-71 ca. e ritiene il 'Redentore' della cimasa di un aiuto; M. BOSKOVITS (1976; 1979, p. 538), che propone una data «intorno o poco prima del 1270». Citato come opera giovanile dell'artista da L. BELLOSI (1985, p. 170) e dal MARQUES (1987, pp. 100-103, 282), che lo data verso il 1260-65.

[174, 175] **Assisi**, Basilica di San Francesco, chiesa superiore. Affreschi in cattivo stato di conservazione: Storie della Vergine (nell'abside); i quattro Evangelisti (volta del transetto); Storie dell'Apocalisse (nel transetto sinistro); Storie di San Pietro (nel transetto destro); Evangelisti e Profeti (nei sottarchi della 1ª campata).

L'esecuzione della vasta decorazione è ricollegata dalla maggior parte degli studiosi agli anni del pontificato di Niccolò III Orsini (1277-80): cfr. tra gli altri, A. AUBERT (1907, pp. 94 e ss.), B. KLEINSCHMIDT (1926, p. 60) e P. TOESCA (1927, pp. 1008, 1015). Cfr. inoltre, F. BOLOGNA (1978, pp. 100 e ss.) e M. BOSKOVITS (1976, schede 16-40; 1981, p. 26 n. 38). Una datazione leggermente posteriore è proposta invece da coloro che individuano nel programma iconografico una polemica contro il papa Niccolò III e la famiglia Orsini: la MONTERINI (1966, pp. 25-55) indica gli anni 1280-83 e tale datazione è accolta dal VENTUROLI (1969, p. 144), da C. BRANDI (1971, p. 63) e dal SINDONA (1975, pp. 88-109), cui si rimanda per il riassunto della vicenda critica. Più di recente, il BOLOGNA (1983, pp. 330-340) ripropone la datazione al più tardi sull'inizio degli anni ottanta, mentre il BELLOSI (1985, p. 154 e ss.), sostenendo una più stretta continuità temporale con gli affreschi della navata, si è pronunciato per una datazione sul finire del nono decennio. La collocazione cronologica degli affreschi intorno al 1280 è ribadita, tra gli altri, da C. BRANDI (1985, pp. 9-12) e L.C. MARQUES (1987, pp. 118-120, 282).

Assisi, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore. Affresco: Madonna col Bambino in trono, quattro angeli e San Francesco. Il dipinto originale è sfigurato dai rifacimenti e dalle ridipinture; m 3,20 × 3,40.

Citato come opera di Cimabue da Fra L. DA PIETRALUNGA (ed. 1930, p. 54) e dal RANGHIASCI (in C. FEA, 1820, p. 12). L'attribuzione è generalmente accolta dalla critica, che di solito lo ritiene posteriore alla decorazione della chiesa superiore, cfr. tra gli altri, R. LONGHI (1948, p. 46), L. COLETTI (1949, p. 36), F. BOLOGNA (1978, p. 110) e C.L. RAGGHIANTI (1969, col. 974). Il dipinto è ritenuto contemporaneo agli affreschi della chiesa superiore dal BOSKOVITS (1976, scheda 41), mentre non mancano coloro che lo ritengono eseguito

in una fase precedente: cfr. A. AUBERT (1907, p. 101), E. SINDONA (1975, pp. 87-88) e L. BELLOSI (1985, p. 155). Cfr. inoltre L.C. MARQUES (1987, pp. 167, 282), con la datazione intorno o poco oltre il 1280.

Assisi, Museo di Santa Maria degli Angeli. San Francesco. Tavola in soddisfacente stato di conservazione; m. 1,07 × 0,57.

Secondo il TOESCA (1927, p. 1042 n. 49) riflette la maniera di Cimabue; a quest'ultimo è attribuita da R. LONGHI (1948, p. 46), mentre per il GARRISON (1949, n. 53) spetta soltanto alla scuola. L'attribuzione a Cimabue è accolta, tra gli altri, da R. SALVINI (1950, p. 49), F. BOLOGNA (1965, tav. XIII) e M. BOSKOVITS (1976, schede 42-43; 1979, p. 540). Essa è respinta invece dal BATTISTI (1963), dal Padre PALUMBO (cfr. in SINDONA, 1975) e da E. SINDONA (1975, pp. 118-119), che contesta l'autenticità del dipinto. Citata invece come opera di Cimabue da L. BELLOSI (1985, p. 156), A. TARTUFERI (1986, p. 278) e L.C. MARQUES (1987, pp. 192, 282).

[176] **Bologna**, Santa Maria dei Servi. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Per il restauro e lo stato del dipinto, cfr. L. BECHERUCCI (1937-38, pp. 9-18); m. 2,18 × 1,18.

Per la primitiva vicenda critica, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 273-275). Secondo R. LONGHI (1948, p. 47) non è interamente autografa di Cimabue, mentre per il GARRISON (1949, n. 179) spetta ad un «Bologna Cimabuesque Master», 1295-1305. Per F. BOLOGNA (1960, p. 13; 1965, p. 6) è opera di collaborazione fra Cimabue e il giovane Duccio; attribuita a Cimabue e datata al 1290 ca. da M. SALMI ('Boll. Arte', 1967, p. 223), C. VOLPE (1967, p. 84) e M. BOSKOVITS (1976, scheda 61; 1979, pp. 541-542). L'attribuzione a Cimabue è decisamente respinta dal SINDONA (1975, p. 115); citata invece come opera di Cimabue da L. BELLOSI (1985, p. 166) e A. TARTUFERI (1986, p. 278). L'ipotesi dell'intervento di Duccio a fianco di Cimabue nell'esecuzione dell'opera è ripresa, seppure dubitativamente, dal MARQUES (1987, pp. 194, 282), che propone la datazione verso il 1280.

[178] **Castelfiorentino**, Santa Verdiana (dalla chiesa dei Santi Lorenzo e Ippolito a Castelfiorentino). Madonna col Bambino; tavola decurtata su ogni lato ma nel complesso in buono stato di conservazione; m. 0,68 × 0,47.

Pubblicata da U. PROCACCI ('Riv. Arte', 1932, pp. 463-466) come di «anonimo fiorentino fortemente influenzato dall'arte senese»; attribuita a Cimabue da C. GAMBA (1933-34, p. 148) e alla scuola di Duccio da R. OFFNER (1933, p. 75 n. 2). Secondo R. LONGHI (1948, p. 38) e F. BOLOGNA (1960, p. 10) è opera di collaborazione fra Cimabue e Duccio. Di un pittore cimabuesco senesеggiante per il GARRISON (1949, n. 632); per il TOESCA (1951, p. 512) del 'Maestro della Madonna Rucellai'; di un pittore duccesco forse identificabile nel Maestro di Città di Castello per C. BRANDI (1951, p. 135 n. 13); di un pittore duccesco anche secondo l'opinione di L. MARCUCCI ('Paragone', 1956, p. 24 n. 25). L'attribuzione a Cimabue è seguita, tra gli altri, da C. VOLPE ('Paragone', 1954, p. 14), C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 124), E. CARLI ('Boll. Arte', 1965, p. 98 n. 17, con dubbio) e M. BOSKOVITS (1976, scheda 52; 1979, p. 541). Il dipinto è ignorato nella monografia del SINDONA (1975), mentre il BELLOSI (1985, p. 177) lo ritiene opera di Cimabue e ipotizza con cautela l'intervento del giovane Giotto nell'esecuzione. Per il MARQUES (1987, pp. 216, 282) si tratta di un'opera di collaborazione fra Cimabue e Duccio databile intorno al 1280-85.

Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. [171] Crocifisso dipinto. Parzialmente distrutto nell'alluvione del 1966; per lo stato attuale dopo gl'interventi di restauro, cfr. U. BALDINI-P. DAL POGGETTO (1972, pp. 54-57), O. CASAZZA (1977, pp. 211-216) e O. CASAZZA O. FRANCHI (1985, pp. 73-76); m. 4,48 × 3,90.

Ricordato concordemente dalle fonti antiche come opera di Cimabue; per la vicenda critica più antica, cfr. G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 266-271). La SANDBERG VAVALÀ (1929, pp. 767-773) ritiene la 'Croce' precedente a quella di Coppo e Salerno nel Duomo di Pistoia doc. del 1274-76, che ne ripeterebbe lo schema; questa tesi è accolta da R. LONGHI (1948, pp. 45-47) e F. BOLOGNA (1965). Per la datazione nel nono decennio del secolo si sono espressi invece, tra gli altri, il BATTISTI (1963, p. 62), il GARRISON (1949, n. 560) e il SINDONA (1975, pp. 114-115). D'altra parte, la datazione anteriore agli affreschi di Assisi, entro il 1280, è seguita da M. BOSKOVITS (1976, schede 11-12; 1979, p. 539), ed anche il BELLOSI (1985, pp. 164, 172) considera il dipinto fra le opere più antiche di Cimabue. Per l'analisi delle misure e delle proporzioni dell'opera, cfr. J. BRINK (1978, pp. 645-652). Il MARQUES (1987, p. 282) data il dipinto verso il 1270.

Firenze, Galleria degli Uffizi, n. 8343 (dalla [172] chiesa di Santa Trinita a Firenze). Madonna col Bambino in trono fra otto angeli e quattro profeti; m. 3,85 × 2,23.

Ricordata fra le opere di Cimabue dai tempi del VASARI (ed. MILANESI, 1878, I, pp. 247-259). Assai contrastanti sono le opinioni circa la collocazione cronologica nel percorso dell'artista. Per la datazione precoce sullo scorcio degli anni settanta, cfr. tra gli altri, C. VOLPE (1954, p. 5) e F. BOLOGNA (1965, p. 7). Per il LONGHI (1948, p. 46) è stilisticamente e cronologicamente connessa con gli affreschi di Assisi del 1280 ca.; dello stesso parere è il BOSKOVITS (1976, scheda 13; 1979, pp. 539-540). Per la datazione sul 1285 si è pronunciato il SINDONA (1975, pp. 112-113), cui si rimanda per la vicenda critica. Per la datazione tarda, nel periodo 1285-90, cfr. GARRISON (1949, n. 182), BRANDI (1951,

p. 127 n. 10), OERTEL (1966, p. 48). La collocazione nell'ultima fase del pittore, già sostenuta da G. VITZTHUM-W.F. VOLBACH (1924, p. 244) e dallo STUBBLEBINE (1964, p. 6), è riproposta da L. BELLOSI (1985, pp. 166-167), che indica una data tra l'ultimo decennio del Due e gli inizi del Trecento. Per il MARQUES (1987, p. 282) l'opera è databile invece intorno al 1285-1290.

[177] Firenze, Galleria degli Uffizi, Contini Bonacossi 32 (già a Londra, collezione E. Hutton). Madonna col Bambino in trono e due angeli, con i Santi Francesco e Domenico; m. 1,33 × 0,82.

Pubblicata da R. LONGHI (1948, p. 18) come opera di Cimabue; classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 187) come del «Bologna Cimabuesque Master», 1305-1315. Il BRANDI (1951) l'assegna ad un anonimo influenzato da Cimabue e Duccio, mentre la paternità cimabuesca è accolta, tra gli altri, dal BOLOGNA ('Paragone', 1960), da M. SALMI ('Boll. Arte', 1967, p. 223) e da M. BOSKOVITS (1976, scheda 63; 1979, p. 542). Decisamente negata a Cimabue da E. SINDONA (1975, p. 117) e catalogata come attribuita a Cimabue da C. CANEVA (*Gli Uffizi*, 1980, p. 221). Citata come di Cimabue da A. TARTUFERI (1986, p. 278) e L.C. MARQUES (1987, p. 282).

[173] **Parigi**, Musée du Louvre, n. 1260 (già in San Francesco a Pisa). Madonna col Bambino in trono e sei angeli; m. 4,24 × 2,76.

Prevalentemente negata a Cimabue o assegnata soltanto alla sua scuola dagli studiosi degli inizi del nostro secolo, cfr. ad esempio, A. AUBERT (1907, p. 107), W. SUIDA (1909, p. 67) e R. VAN MARLE (1923, p. 474), ma anche in epoca recente, cfr. A. NICHOLSON (1932, pp. 28-29, 58), E.B. GARRISON (1949, n. 195), J.H. STUBBLEBINE (1973, p. 15) e E. SINDONA (1975, pp. 115-116).

Assai controversa la collocazione nel percorso dell'artista da parte degli studiosi che accettano l'attribuzione a Cimabue: opera giovanile per il SIRÉN (1922, p. 286); della metà degli anni settanta o di poco precedente secondo R. LONGHI (1948, p. 45), C. VOLPE (1954, p. 5) e F. BOLOGNA (1978, p. 101); considerata fra le opere più antiche del pittore a noi giunte anche dal BELLOSI (1985, pp. 166, 171). Datata invece intorno al 1285 ca. da R. SALVINI (1950, p. 55), C. BRANDI (1951, p. 132), R. OERTEL (1966, p. 222 n. 25), M. BOSKOVITS (1976, schede 44-45; 1979, p. 539) e A. TARTUFERI (1986, p. 278), mentre per P. TOESCA (1927, p. 1007) e C.L. RAGGHIANTI (1955, pp. 124, 126) spetta al documentato periodo pisano del 1301-02.

Pisa, Duomo, mosaico della calotta absidale. San Giovanni Evangelista; figura inclusa in una raffigurazione che comprende inoltre il Cristo in trono e la Vergine; m. 3,85 × 2,23 (l'intera composizione).

La partecipazione di Cimabue e dei suoi collaboratori all'esecuzione del San Giovanni è attestata da una serie di documenti che vanno dal 30 agosto 1301 all'11 marzo 1302, quando fu pagato il saldo finale per il lavoro (G. TRENTA, 1896, pp. 9 e ss., 71 e ss.; L. TANFANI CENTOFANTI, 1897, pp. 114-121). Per il riepilogo della vicenda critica si veda in F. SINDONA (1975, p. 115), con l'aggiunta di M. BOSKOVITS (1976, scheda 64) e L. BELLOSI (1985, pp. 167-168).

Maestro della Croce di San Miniato al Monte

Pittore attivo all'incirca nel periodo 1265-85, la cui personalità fu avvistata per la prima volta dal GARRISON ('Boll. d'Arte', 1951, pp. 206-207) e indicata con la denominazione provvisoria di 'Maestro delle Due Madonne'.
Nel complesso dei caratteri stilistici sembrano prevalere i richiami al Maestro della Maddalena, ma l'artista si distingue soprattutto per gli accenti raffinatamente decorativi del suo linguaggio, che lasciano intravedere alcune affinità con il Maestro della Sant'Agata e Corso di Buono.

[VI, 138] **Firenze**, San Miniato al Monte, parete sinistra. Crocifisso dipinto fra la Vergine e San Giovanni; nei terminali: due angeli; nella cimasa: due angeli e, nel disco alla sommità, il Cristo benedicente. Nel complesso in buono stato di conservazione; per il restauro, cfr. M. SCUDIERI (1982); m. 3,22×2,08.

Citato da L. DAMI (1915, p. 237) come lavoro di arte romanica del sec. XIII e dal TOESCA (1927, p. 1042 n. 49) come di pittore della fine del Duecento. Ricollegato alla bottega del Maestro della Maddalena da E. SANSBERG VAVALÀ (1929, pp. 655-659); per R. LONGHI (1948, p. 19) di un «bel maestro», affine al Maestro di Varlungo. Classificato da E.B. GARRISON (1949, n. 471) come di un Seguace del Maestro della Maddalena e la datazione nel decennio 1285-95; citato da C.L. RAGGHIANTI ('Crit. d'Arte', 1969, p. 7) come di pittore fiorentino cimabuesco. Catalogato dalla SCUDIERI (1982, p. 228) come opera di Ignoto fiorentino della fine del sec. XIII. Ritenuto dal MARQUES (1987, p. 287) opera del Maestro della Maddalena e datato verso il 1270. Ricollegato al Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte da L. BELLOSI (1988, pp. 40, 42-43) e A. TARTUFERI (1988, pp. 433-434), con la datazione verso la metà dell'ottavo decennio.

[140] **Los Angeles**, Coll. J.M. Heimann (secondo la nota sulla foto nella Fototeca Berenson); (già Honnef, Rheinland, collezione von Stumm; Parigi, collezione Zoubov). Madonna col Bambino in trono e due angeli; m. 1,20×0,65.

Pubblicata da E.B. GARRISON (1949, n. 21) come di Pittore fiorentino della fine del Duecento e, in seguito, attribuita dallo stesso studioso ('Boll. Arte', 1951, pp. 206-207) ad un 'Maestro delle Due Madonne'; citata dalla SHORR (1954, p. 128) come di un seguace del Maestro della Maddalena. Ricollegata indipendentemente da L. BELLOSI (1988, p. 42 e n. 2) e A. TARTUFERI (in 'Arte Crist.', 1988, p. 434) all'autore del Crocifisso di San Miniato al Monte a Firenze.

Mentone, Musée du Palais Carnolés, n. 742 [141] (già in collezione privata francese; Monte-Carlo, Monaco, collezione Mori). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola decurtata su tutti i lati; m. 0,75×0,60.

Pubblicata da E.B. GARRISON ('Boll. Arte', 1951, pp. 206-207, fig. 2) con l'attribuzione ad un 'Maestro delle Due Madonne' e la datazione nel decennio 1275-85. Citata come opera di un pittore fiorentino del 1280-90 dal MARQUES (1987, p. 293). Ricollegata indipendentemente da L. BELLOSI (1988, p. 42 e n. 2) e A. TARTUFERI (in 'Arte Crist.', 1988, p. 434) al Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte.

Manfredino da Pistoia

Manfredino d'Alberto *«pictor figurarum de Pistorio»* — com'è ricordato in un documento genovese del 1293 (cfr. F. ALIZERI, 1870, I, pp. 393-394 n. 1) — è documentato nella sua città nel 1280 (cfr. P. BACCI, 1910, I, pp. 93-105) e nel 1291 (cfr. in P.P. DONATI, 1972, pp. 147 e 152 n. 15). Formatosi probabilmente sulle testimonianze pistoiesi della cultura coppesca, l'artista divenne uno dei più convinti e attenti interpreti del mondo figurativo cimabuesco, particolarmente sensibile, inoltre, nella fase finale del suo percorso, alle suggestioni duccesche che interferirono sensibilmente sulla pittura fiorentina del decennio 1285-95.

[191] **Firenze**, collezione Acton. Dossale: Madonna col Bambino tra i Santi Nicola, Giovanni Battista, Michele e Dionigi. Stato di conservazione generalmente buono; m. 0,95 × 2,12.

Reso noto da R. VAN MARLE (1925, V. p. 441) con l'attribuzione a un seguace di Cimabue; attribuito a Manfredino da R. LONGHI (1948, p. 19). Citato con la stessa attribuzione da A. CONTI (1971, p. 116) e P.P. DONATI (1972, p. 148). G. ROMANO (1986, p. 28) lo identifica dubitativamente con il polittico di Manfredino ricordato a Genova ancora nell'Ottocento (per cui, cfr. in A. CONTI, 1971, p. 118 n. 1); citato inoltre come opera del pittore pistoiese intorno al 1280 da A. BACCHI (1986, pp. 315-316) e da L.C. MARQUES (1987, p. 290).

Firenze (dintorni), Mosciano, Sant'Andrea. Madonna col Bambino in trono e due angeli. In buono stato di conservazione; m. 1,25 × 0,63.

Pubblicata dal PERKINS ('Rass. d'Arte', 1916, p. 121) come di Anonimo di scuola pregiottesca; citata da P. TOESCA (1927, p. 1041 n. 48) come di un imitatore del 'Maestro della Madonna Rucellai'. Cfr. inoltre in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 292-293). Secondo R. LONGHI (1948, p. 38) è opera di un pittore fiorentino influenzato da Duccio, mentre E.B. GARRISON (1949, n. 19) la ritiene di un ignoto pittore fiorentino identificabile (cfr. GARRISON, 'Boll. Arte', 1951, p. 207 n. 5) con l'autore della 'Madonna' Gualino della Pinacoteca Sabauda di Torino.
Ricollegata alla fase estrema di Vigoroso da Siena da C. VOLPE (1954, p. 22 n. 8); tale attribuzione è respinta da F. BOLOGNA (1960, p. 31 n. 51) ma ritenuta plausibile, seppure con riserva, da A. CONTI (1971, p. 115). Attribuita indipendentemente a Manfredino da Pistoia dal BELLOSI e dal DONATI, cfr. in P.P. DONATI (1972, pp. 150 e 153 n. 22); citata in A. CONTI (1983, p. 194) come di un maestro cimabuesco, probabilmente senese, mentre l'attribuzione a Manfredino è respinta dalla NERI LUSANNA (1984, p. 130 n. 16). Citata come opera di Manfredino dal TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 321), dal BACCHI (1986, p. 316) e da L.C. MARQUES (1987, p. 290).

Genova, Museo di Sant'Agostino (da Palazzo Bianco; in origine nella chiesa di San Michele in Fassolo a Genova). Affreschi frammentari staccati: Cena in Betania; San Michele pesa le anime. Firmati e datati 1292, secondo l'interpretazione tradizionale.

Citati da R. VAN MARLE (1932, I, pp. 292-293), che indica forti influenze bizantine e legge la data come «MCCLXXXII».
Cfr. inoltre C. MARCENARO (1937, pp. 110-130) e P. TORRITI (1970, pp. 28-30), cui si rimanda per la vicenda critica completa e le notizie relative allo strappo degli affreschi. La componente bizantina è sottolineata dal CONTI (1971, p. 116), mentre il DONATI (1972, pp. 146-147 e 152 n. 15) si pronuncia per una più probabile interpretazione della datazione originale al 1282 o 1287. Cfr. inoltre M. BOSKOVITS (1976, scheda 58) e G. ROMANO (1986, pp. 28 e 32 n. 12), che ribadisce la datazione tradizionale al 1292. La plausibilità della datazione più antica è invece condivisa da A. BACCHI (1986, p. 316) e L.C. MARQUES (1987, pp. 200, 290).

Pistoia, Duomo, lunetta sopra la porta laterale. Sinopia: Madonna con Bambino tra i Santi Jacopo e Zenone. Recuperata nel 1959.

Il CIAMPI (1810, pp. 86 e 142) riporta un documento relativo alla decorazione ad affresco della lunetta sopra la porta meridionale della Cattedrale, eseguita nel 1259 da un «Lapo de Florentia»; il BACCI ('L'Arte', 1900, p. 35 n. 1) rettifica al 1260 la data dell'affresco. Pubblicato dopo il rinvenimento da U. PROCACCI (1960, p. 49 e tav. 1) come di scuola pistoiese della fine del sec. XIII; in seguito lo stesso studioso (1966, p. 364) ricollega la sinopia a 'Lapo da Firenze' e accoglie la data del 1260, secondo la precisazione del Bacci. Della stessa opinione è il CONTI (1971, pp. 110-111). Il DONATI (1972, p. 149) sottolinea il fatto che la data del 1260 mal si concilia con i caratteri stilistici dell'opera, che propone di attribuire a Manfredino intorno al 1280-85.

[Vicino a]

Pistoia, San Bartolomeo in Pantano. Affre-

sco frammentario nel catino dell'abside: Cristo in gloria fra angeli, San Bartolomeo e San Giovanni Battista.

Avvicinato a Manfredino dopo il rinvenimento dal CHIARELLI e dalla MARCUCCI (cfr. in DONATI, 1972, p. 152 n. 18) e ricollegato dal PROCACCI (1966, p. 365) a 'Lapo da Firenze'. Citato come opera di Manfredino da L. BELLOSI ('Maestri colore', 1966); secondo il CONTI (1971, pp. 114-115), che riprende e sviluppa un'ipotesi già avanzata dal VOLPE, si tratta di un'opera di Vigoroso da Siena posteriore al polittico firmato e datato 1280 della Pinacoteca di Perugia. L'affresco è inserito nel percorso di Manfredino da P.P. DONATI (1972, pp. 149-150) e citato con la stessa attribuzione da M. BOSKOVITS (1976, scheda 52), A. BACCHI (1986, p. 316) e dal MARQUES (1987, p. 290) che lo data verso il 1275.

Pistoia, Santa Maria a Ripalta, abside. Affresco: Ascensione di Cristo e Apostoli. Datato 1274.

Avvicinato a Meliore da U. PROCACCI (1966, p. 366) sulla base della sola testa del Cristo allora visibile; attribuito a Manfredino con qualche riserva da P.P. DONATI (1972, p. 150). La NERI LUSANNA (1984, pp. 125-130) illustra il restauro che ha riportato completamente in luce l'affresco e ha rivelato la data del 1274; la studiosa ricollega la pittura a Manfredino, seppure con riserva, e propone confronti con il Maestro di San Martino. Citato come opera probabile degli esordi di Manfredino da Pistoia da A. BACCHI (1986, p. 315). Secondo il MARQUES (1987, pp. 87, 290) sarebbe riscontrabile negli affreschi la compresenza di Meliore e di Manfredino da Pistoia.

Corso di Buono

Pittore fiorentino documentato come *«rectore pictorum»* nel 1295 (cfr. G. Milanesi, 1901, n. 16, p. 13) e autore degli affreschi nella ex-chiesa di San Giovanni Evangelista (ora San Lorenzo) a Montelupo Fiorentino, firmati e datati 1284. Il suo esordio, da collocare probabilmente intorno al 1270, si svolge soprattutto in direzione di Meliore e del Maestro della Maddalena. Nelle opere della maturità Corso si afferma come «un intelligente parallelo di Cimabue» (Longhi), mentre al termine della carriera si mostra partecipe del fervido clima della pittura fiorentina dell'ultimo decennio del secolo.

Cambiano (Castelfiorentino), San Prospero (ora in deposito presso Santo Stefano al Ponte a Firenze). Crocifisso dipinto fra la Vergine e San Giovanni; nei terminali: due Profeti; nella cimasa: Cristo benedicente; m. 1,60 × 1,32.

Classificato da E.B. Garrison (1949, n. 463) come di Pittore toscano seguace di Cimabue, 1290-1300. Attribuito dubitativamente da P. Dal Poggetto (1963, p. 20) a Manfredino da Pistoia; per F. Zeri (1963, p. 245) opera di un ignoto pittore di estrazione cimabuesca. Avvicinato a Corso di Buono su indicazione del Boskovits da A. Tartuferi ('Arte Crist.', 1985, p. 323, figg. 14-15); attribuito dubitativamente dal Marques (1987, p. 289) ad un 'Maestro dei Crocifissi di Paterno e Cambiano' e datato 1290 circa. Il riferimento a Corso di Buono è accolto da L. Bellosi (1988, p. 51).

[186] **Firenze** (dintorni), Mosciano, Sant'Andrea. Affreschi frammentari staccati: Figure di Profeti; Storia di S. Andrea (?) e resti di un Cristo in pietà.

Citati da M. Salmi (1935, p. 118) come di pittore bizantineggiante e da L. Bellosi ('Paragone', 1966, p. 77) come di pittore toscano della seconda metà del Duecento; lo studioso riporta inoltre il parere di R. Longhi, secondo il quale gli affreschi sarebbero direttamente ispirati all'attività di Cimabue. Attribuiti a Corso di Buono da P.P. Donati (1972, pp. 147-148); attribuzione accolta, tra gli altri, dal Boskovits (1976, scheda 57), in A. Conti (1983, p. 194) e da A. Tartuferi ('Arte Crist.', 1985, p. 321 e figg. 9-11), che pubblica un ulteriore frammento della decorazione. Citati inoltre come opera di Corso di Buono dal Marques (1987, p. 282) e da L. Bellosi (1988, p. 47).

[184] Firenze (dintorni), San Giovanni Battista a Remole. Madonna col Bambino in trono con due angeli e due Santi. In discreto stato di conservazione; m. 1,75 × 0,87.

Pubblicata da O. Sirén (1926, p. 360) con l'attribuzione al Maestro della Maddalena su indicazione dell'Offner (*It. Primitives*, 1927, p. 12). Citata da P. Toesca (1927, p. 1042 n. 49) come di un «seguace primitivo» di Cimabue e l'indicazione delle parziali ridipinture del sec. XVII; per il restauro del dipinto, cfr. U. Procacci (1935-36, p. 364). Per Longhi (1948, p. 44) spetta ad un «banalissimo seguace» del Maestro della Maddalena, mentre secondo C.L. Ragghianti (1955, p. 99) è opera di un pittore fiorentino influenzato da Coppo, con l'eccezione dei Santi ai piedi del trono, che sarebbero attribuibili a Meliore; citata in U. Baldini-P. Dal Poggetto (1972, p. 43) come di artista fiorentino affine al Maestro della Maddalena. Attribuita a Corso di Buono da M. Boskovits (1976, scheda 57) e citata in A. Conti (1983, p. 248) come di un 'Maestro di Remole', attivo poco oltre la metà del sec. XIII. Citata con l'attribuzione a Corso di Buono e datata verso il 1285 da A. Tartuferi (1985, pp. 319-320); secondo L. Bellosi (1985, p. 195 n. 44) l'attribuzione a Corso «può essere convincente a patto che la si consideri l'opera più antica del pittore, e quasi un super-Maestro della Maddalena». L'attribuzione a Corso di Buono è accolta dal Marques (1987, p. 282) con la datazione 1270-1280.

Firenze (dintorni), San Jacopo al Girone (ora [187] in deposito presso Santo Stefano al Ponte a Firenze). Madonna col Bambino in trono e Annunciazione della Vergine. Tavola in origine cuspidata, decurtata nella parte inferiore e sensibilmente ridipinta; secondo quanto attestato da un'iscrizione sul retro, nel 1794 l'opera fu «fatta ornare e restaurare»; m. 1,10 × 0,71.

Citata da P. Toesca (1927, p. 1042 n. 49) come opera di «un largo coloritore» e dal Giglioli (1933, pp. 314-315) come del sec. XIV. Per la Sandberg Vavalà (1934, pp. 42-43) si tratta di un «prodotto fiorentino della fine del secolo»; la studiosa sottolinea inoltre il rapporto iconografico con la 'Maestà' di Cimabue al Louvre. Per G. Coor ('Art Bull.', 1946, p. 246) è opera di scuola fiorentina del sec. XIII. Citata in A. Conti (1983, p. 66) come «tavola duecentesca (1270-80) ma con ridipinture» e A. Tartuferi (1986, p. 278) come opera «importante ma ridipinta». Attribuita a Corso di

Buono da L. BELLOSI (1985, p. 195 n. 44). Citata dal MARQUES (1987, p. 293) come di un pittore fiorentino del 1280-1290.

[Vicino a]

Lastra a Signa (Firenze), Chiesa della Misericordia. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Dipinto su tavola lacunoso e decurtato su tutti i lati; m. 1,00×0,66.

Classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 188) con l'attribuzione ad un 'Lastra Master' e la datazione al 1285-95. Per il resoconto del restauro si veda P. DAL POGGETTO (1975, pp. 56-57), con l'attribuzione ad anonimo fiorentino del '200. Attribuita a Corso di Buono da M. BOSKOVITS (1976, scheda 57) e citata con la stessa attribuzione dal TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 320, fig. 8). Attribuita dal MARQUES (1987, p. 285) ad un 'Maestro di Lastra a Signa' e datata 1260-1270. Il BELLOSI (1988, p. 49) propone di attribuirla a Salerno di Coppo in una fase posteriore rispetto al 'Crocifisso' del 1274 nel Duomo di Pistoia.

[185] **Montelupo Fiorentino**, ex-chiesa di San Giovanni Evangelista (ora San Lorenzo). Redentore benedicente fra due cherubini; due storie di San Giovanni Evangelista. Affreschi frammentari, firmati e datati 1284.

Pubblicati subito dopo il rinvenimento da G. CASTELFRANCO (1934-35, pp. 322-333); citati dal SALMI (1935, p. 118) come esempio di un bizantinismo «attenuato e congiunto a forti contrasti luministici». Secondo C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127) Corso «incrocia in un racconto pittoricamente vibrato e ricco di spontaneità lo stile del Maestro della Maddalena e la drammaturgia cimabuesca»; per il BOSKOVITS (1976, scheda 57) gli affreschi sono la «testimonianza di un'arte prosastica ma piacevole, sensibile anzitutto ad effetti decorativi». Per notizie e rilievi circa lo stato di conservazione, cfr. A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, pp. 317 e 324 n. 8). Cfr. inoltre L.C. MARQUES (1987, pp. 196-197) e L. BELLOSI (1988, pp. 47-48).

Signa (Firenze), San Lorenzo. Affresco: Madonna della Misericordia. Stato di conservazione abbastanza buono. [190]

Citato nella Guida del T.C.I. *Firenze e dintorni* (1974, p. 446), come «della fine del '300». Pubblicato da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, pp. 315 e ss., fig. 1) come opera di Corso di Buono. L'attribuzione a Corso è accolta da L. BELLOSI (1988, pp. 51-52).

Torino, collezione privata (già a Grassina, Firenze, collezione Alberto Bruschi). Crocifisso dipinto fra la Vergine e San Giovanni; nei terminali: due Profeti; cimasa: Cristo benedicente; suppedaneo: Rinnegamento di Pietro; m. 1,585×1,515. [188]

Pubblicato da L. BELLOSI (1988, pp. 39-52) come opera di Corso di Buono antecedente gli affreschi di Montelupo Fiorentino del 1284.

Worcester (Mass.), Art Museum, n. 1922.4 (già a Londra, collezione R. Langton Douglas). Madonna col Bambino e due angeli. Stato di conservazione generalmente buono; m. 0,70×0,52. [183]

Pubblicata da R. HENNIKER-HEATON (1923-24, pp. 211-213) come opera fiorentina del '200 e, in seguito, attribuita a Guido da Siena (cfr. HENNIKER-HEATON, 1925, p. 18). Attribuita da O. SIRÉN (1926, pp. 355-356) al Maestro della Maddalena e dal VAN MARLE (1932, I, p. 366) ad un pittore fiorentino della fine del '200. Citata in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 217) come di maestro fiorentino del '200 e catalogata da M. DAVIES (1974, pp. 358-360) con l'attribuzione dubitativa alla scuola fiorentina del sec. XIII. Attribuita a Corso di Buono da M. BOSKOVITS (1976, scheda 57) e citata con la stessa attribuzione dal TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 319, fig. 6). Classificata dal MARQUES (1987, p. 288) come opera del Maestro della Maddalena e datata verso il 1280; citata da L. BELLOSI (1988, p. 49) come di un pittore fiorentino affine al Maestro della Maddalena.

«Gaddo Gaddi»

Il Boskovits (1976, schede 65-69) ha riunito alcune opere di grande qualità, già variamente riferite all'orbita cimabuesca, stilisticamente affini al mosaico dell''Incoronazione della Vergine' nella controfacciata del Duomo di Firenze, attribuito dal Vasari a Gaddo Gaddi. Il riferimento al padre del noto pittore trecentesco Taddeo Gaddi appare ipotetico, ma l'omogeneità stilistica del gruppo è assai plausibile. I dipinti attribuiti al supposto «Gaddo», situabili nel decennio 1280-90, sono caratterizzati dal disegno assai nitido delle forme e dal particolare accento espressivo derivato dal linguaggio cimabuesco, e tuttavia già segnati dalle novità della cultura gotica.

[196] **Birmingham** (Alabama), Museum of Art, n. 1961.112 (già a Firenze, collezione Taddei; New York, collezione Kress; Washington, National Gallery). Madonna col Bambino e due Santi. La superficie pittorica è generalmente consunta; m. 0,18 × 0,14.

Pubblicata da F.B. Garrison ('Gaz. B.-Arts', 1946, p. 337 e fig. 22) come di un lontano seguace del Maestro della Maddalena (cfr. inoltre Garrison, 1949, n. 135, con la datazione 1285-95). Catalogata dalla Shapley (1966, p. 6) come di scuola toscana della fine del sec. XIII e in B.B. Fredericksen-F. Zeri (1972, p. 217) come di maestro fiorentino del '200. Attribuita all'autore della 'Madonna' di San Remigio a Firenze da R. Longhi, in una nota manoscritta sul retro della foto nella Fototeca della Fondazione Longhi a Firenze. Riprodotta con l'attribuzione al possibile «Gaddo Gaddi» da A. Tartuferi ('Arte Crist.', 1988, p. 441).

[199] **Cambridge** (Mass.), Fogg Art Museum, n. 1929. 250 (già a Londra, collezione B. d'Hendecourt). Crocifisso processionale; nella tabella centrale a destra: Maria e Giovanni dolenti; nella cimasa: Cristo benedicente; nel suppedaneo: donatrice genuflessa; m. 0,68 × 0,355.

Ricollegato all'ambito di Cimabue da O. Sirén (1922, pp. 328-329, 340) e da E. Sandberg Vavalà (1929, pp. 791-793), come lavoro dell'«estrema fine del Duecento». Attribuito alla scuola di Cimabue da R. Longhi (1948, p. 48) e classificato da E.B. Garrison (1949, n. 465) come di pittore fiorentino della fine del '200. Catalogato in B.B. Fredericksen-F. Zeri (1972, p. 217) come di maestro fiorentino del '200. Attribuito al supposto «Gaddo Gaddi» da M. Boskovits (1976, scheda 68, n. 4); secondo F. Bologna (1978, p. 130) spetta ad un pittore di educazione cimabuesca che risente di Duccio. Citato come opera attribuita a «Gaddo Gaddi» da A. Tartuferi (1986, p. 279). Ricollegato dubitativamente dal Marques (1987, p. 289) ad un 'Maestro dei Crocifissi Loeser-Hendecourt' e attribuito dal Bellosi (1988, p. 50) a Corso di Buono.

Firenze, Battistero di San Giovanni, mosaici della volta. Strage degli Innocenti, Ultima Cena, Cattura di Cristo, San Giovanni in carcere, Guarigione del paralitico, Danza di Salomè. [VII]

Il rapporto stilistico tra l''Incoronazione della Vergine' a mosaico nella controfacciata del Duomo di Firenze e le 'Storie di Cristo' nella volta del Battistero fu indicato da P. Toesca (1927, p. 1002), mentre R. Longhi (1948, pp. 19-20) individuava in particolare nelle storie suindicate l'affinità con la lunetta del Duomo. Il Bologna (1978, pp. 132-133) cita in particolare la 'Strage degli Innocenti' come attribuibile al supposto «Gaddo» e sottolinea, inoltre, i legami stilistici fra la 'Madonna' di San Remigio a Firenze e gli ultimi mosaici del Battistero; il Previtali (1974, p. 26) aderisce all'opinione del Longhi. Il Ragghianti ('Crit. d'Arte', 1969, p. 7) identifica l'autore dell''Incoronazione' del Duomo nelle scene con il Messaggio del Battista ai discepoli, nei Miracoli di Cristo, Bacio di Giuda, Marie al Sepolcro e in alcuni inserti nell'Annuncio a Zaccaria, nell'Ultima Cena e nella Danza di Salomè. Le storie indicate da Longhi sono ricollegate al supposto «Gaddo» anche da M. Boskovits (1976, scheda 68). Il riferimento a «Gaddo» è seguito anche da L.C. Marques (1987, pp. 212-213, 283) con la datazione 1285-1295.

Firenze, Santa Maria del Fiore, controfacciata; lunetta a mosaico sopra la porta centrale. Incoronazione della Vergine. [194]

Attribuita da Giorgio Vasari (Vasari-Milanesi, 1878, I, p. 346) a Gaddo Gaddi. Secondo il Cavalcaselle (cfr. G.B. Cavalcaselle-J.A. Crowe, 1875, I, p. 366) il mosaico «accoppia alla vecchia maniera greca quella propria di Cimabue». A. Venturi (1907, p. 241) indica un rapporto con la decorazione musiva del Battistero, precisato da P. Toesca (1927, p. 1002) in riferimento alle scene con le 'Storie di Cristo'. Secondo il Mather (1932, pp. 42 e ss.) il mosaico si trovava in origine sulla facciata esterna del vecchio duomo di Santa Reparata e sarebbe, quindi, anteriore al 1296, l'anno della fondazione della nuova cattedrale. R. Longhi (1948, p. 20) sottolinea l'affinità con i mosaici del Battistero da lui

attribuiti ad un 'penultimo maestro del Battistero'. Cfr. inoltre in W. e E. PAATZ (1952, III, pp. 369 e 495 n. 240, con bibl.). Citata con l'attribuzione al supposto Gaddo da C.L. RAGGHIANTI ('Crit. d'Arte', 1969, pp. 8-9), che ricollega alla stessa mano pure il rifacimento del mosaico absidale della chiesa di San Miniato al Monte a Firenze (1297). Citata inoltre con la stessa attribuzione da G. PREVITALI (1974, p. 26). Il BOSKOVITS (1976, p. 7 e scheda 69; *Corpus*, III/IX, 1984, pp. 18, 19 n. 31) riprende le tesi del Mather circa la datazione anteriore al 1296, mentre per quanto riguarda l'attribuzione vasariana a Gaddo, sottolinea che le referenze documentarie disponibili sull'artista contrastano con gli accenti arcaici della sua opera. Il CALECA (1986, p. 243) propone d'identificare l'autore del gruppo sin qui ricollegato a «Gaddo Gaddi» con Francesco da Pisa, cui si deve il 'Cristo in trono' nel mosaico dell'abside del Duomo pisano. Citata come opera di Gaddo Gaddi dal MARQUES (1987, p. 283) e datata intorno al 1285-1290.

[195] Firenze, San Remigio. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola decurtata su tutti i lati; liberata dalla completa ridipintura nel 1935, cfr. in U. PROCACCI (1935-36, pp. 372-73); m. 1,42 × 0,76.

Ritenuta da R. OFFNER (1933, p. 80) di un anonimo cimabuesco e catalogata da G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 296-297, con bibl.) come di ignoto fiorentino del '200. Avvicinata a Cimabue da R. LONGHI (1948, p. 48) e classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 11) come di maestro cimabuesco fiorentino seneseggiante del 1290-1300. Proposta come opera giovanile di Duccio da C. VOLPE (1954, p. 9). Citata da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127) come del Maestro di San Remigio, pittore fiorentino formatosi presso il Maestro della Maddalena; attribuita da F. BOLOGNA (1960, pp. 4 e 24 n. 7; 1962, p. 132) ad un ignoto pittore fiorentino che anticipa i risultati degli ultimi mosaicisti del Battistero. Citata in R. FREMANTLE (1975, p. 370) come del Maestro di San Remigio. Attribuita al supposto «Gaddo» da M. BOSKOVITS (1976, schede 65-66), che la ritiene eseguita nei primi anni del nono decennio; citata con la stessa attribuzione da A. TARTUFERI (1986, p. 279). Classificata da L.C. MARQUES (1987, p. 139) come di un pittore fiorentino di ambito cimabuesco e datata intorno al 1275-80.

[197] Firenze, Galleria dell'Accademia, n. 1345 (dal Monastero dello Spirito Santo sulla Costa San Giorgio a Firenze; in deposito presso la chiesa del Carmine dal 1902 al 1956). Crocifisso dipinto; nel suppedaneo: la Maddalena; m. 2,96 × 1,97.

Pubblicato da W. SUIDA (1905, p. 32 e fig. 3) come del 'Maestro della Madonna Rucellai'; in un secondo tempo, lo stesso studioso (1909, p. 64) ricollegò al medesimo artista anche la 'Croce' di Paterno e la 'Madonna' di Crevole, quest'ultima (Siena, Pinacoteca) oggi ritenuta generalmente opera di Duccio, al pari della pala Rucellai (Firenze, Uffizi). Ricondotta nella «Cimabue-Richtung» da O. SIRÉN (1922, pp. 325-326, 340), la 'Croce' fu giudicata dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, pp. 783-785) come di artista fiorentino cimabuesco influenzato dalla pittura senese, autore anche della Croce di Paterno, come proposto dal Suida. Secondo R. LONGHI (1948, p. 47) il dipinto sarebbe in rapporto anche con il 'Crocifisso' già nella collezione Loeser a Firenze (per il quale, cfr. E.B. GARRISON, 'Boll. d'Arte', 1951, pp. 207-208). Classificato dal GARRISON (1949, n. 562) come di un seguace fiorentino di Cimabue, 1280-90. Avvicinato a Duccio di Buoninsegna da L. MARCUCCI ('Paragone', 1956, pp. 11-24; 1958, pp. 68-71, con bibl.); l'attribuzione al pittore senese è sostenuta, seppure con dubbio, anche da G. PREVITALI (1974, p. 132 n. 43). Attribuito da F. BOLOGNA (1978, pp. 131-132) ad un pittore fiorentino dello stesso ambito di Corso di Buono, Manfredino da Pistoia e Vigoroso da Siena, forse identificabile nel 'Gaddo Gaddi' citato dal Vasari; attribuito decisamente al supposto «Gaddo» da M. BOSKOVITS (1976, scheda 67). Citato con la stessa attribuzione da A. TARTUFERI (1986, p. 279); l'attribuzione a Duccio di Buoninsegna è riproposta da L.C. MARQUES (1987, pp. 219-220).

Paterno (Bagno a Ripoli), Santo Stefano (Proveniente in origine dal vicino Oratorio della Croce di Varliano). Crocifisso dipinto. Stato di conservazione non buono; m. 2,29 × 1,71. [198]

Attribuito da W. SUIDA (1905, p. 30) al 'Maestro della Madonna Rucellai', cui spetterebbe anche il 'Crocifisso' già in deposito presso la chiesa del Carmine a Firenze (vedi sopra). Attribuito da O. SIRÉN (1922, p. 340) alla tendenza cimabuesca, mentre secondo R. VAN MARLE (1923, I, p. 295) si tratta di un'opera di derivazione giuntesca. Per il TOESCA (1927, p. 1041 n. 48) si deve ad un «secondario seguace di Cimabue»; la SANDBERG VAVALÀ (1929, pp. 785-789) sottolinea l'identità stilistica con la 'Croce' del Carmine. Cfr. inoltre in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, p. 285, con bibl.). Secondo LONGHI (1948, p. 48) è legata alle altre Croci dell'Accademia (vedi sopra) e già in collezione Loeser a Firenze; attribuito dal RAGGHIANTI (1955, p. 127) ad un maestro cimabuesco della fine del secolo e dalla MARCUCCI ('Paragone', 1956, p. 20) a un pittore fiorentino del 1280-90 in relazione con la tavola di Sant'Andrea a Mosciano (per cui si veda nel catalogo di Manfredino da Pistoia). Attribuito da F. BOLOGNA ('Paragone', 1960, p. 22) a Vigoroso da Siena e dal BERENSON (1963, I, p. 50) alla bottega di Cimabue. Il CONTI (1971, p. 116 n.) respinge l'attribuzione a Vigoroso da Siena. Ricollegato al supposto «Gaddo Gaddi» da M. BOSKOVITS (1976, scheda 68, n. 4) e citato come di un seguace di Cimabue in A. CONTI (1983, p. 144). Citato inoltre come di pittore cimabuesco fiorentino dalla SCUDIERI (1984, p. 139) e da A. TARTUFERI (1986, p. 279) fra le opere attribuite a «Gaddo Gaddi». Attribuito dal MARQUES (1987, p. 289) allo stesso artista cui si deve il 'Crocifisso' già nella chiesa di San Prospero a Cambiano, per cui si veda nel catalogo di Corso di Buono.

Maestro di San Gaggio

Il GARRISON ('Gaz. B.-Arts', 1946) riconobbe per primo le affinità esistenti fra un gruppo di dipinti — da lui attribuiti a pittori diversi sotto l'influenza della pittura romana —, in seguito ricollegati da Roberto LONGHI (1948) all'autore della tavola nella Galleria dell'Accademia di Firenze (n. 6115) proveniente dal Convento di San Gaggio. Attivo tra l'ultimo ventennio del Duecento e il primo decennio del secolo seguente, il Maestro di San Gaggio è una delle maggiori personalità della pittura fiorentina tardoduecentesca. Partito da una formazione svoltasi nell'ambito del Maestro della Maddalena, il pittore fu uno dei primissimi interpreti dell'attività di Giotto in ambiente fiorentino, mentre le opere ricollegabili alla fase estrema del suo percorso si caratterizzano per accenti stilistici paralleli ormai a quelli del Maestro della Santa Cecilia o di Lippo di Benivieni. Secondo M. BOSKOVITS (1988, p. 122) sarebbe da identificare con il pittore fiorentino Grifo di Tancredi menzionato in un documento del 1295 (cfr. R. DAVIDSOHN, 1901, III, p. 225).

[217, 218] **Amsterdam**, Rijksmuseum, nn. A 3392-3393 (già in collezione vom Rath ad Amsterdam, cui erano pervenute dal mercato antiquario di Londra). Due tavolette: Deposizione di Croce; Seppellimento di Cristo. Generalmente ben conservate; m. 0,185 × 0,18.

Citate da R. VAN MARLE (1932, I, p. 327) con l'attribuzione ad Enrico di Tedice e come parte dello stesso complesso cui apparteneva la tavola già in collezione Harris a Londra (vedi sotto). Citate da G. COOR-ACHENBACH (1944, p. 145, n. 60) come di un pittore fiorentino seneseggiante della fine del '200. Classificate da E.B. GARRISON (1949, nn. 656-657) come di un seguace fiorentino di Cimabue e la datazione nel decennio 1295-1305. Catalogate come di scuola pisana del 1250 ca. nel Catalogo del Rijksmuseum di AMSTERDAM (1976, pp. 645-646). Avvicinate con cautela alla primissima attività del Maestro di San Gaggio da A. TARTUFERI (1986, p. 277) e ricollegate alla cerchia del medesimo artista dal MARQUES (1987, pp. 212, 286) con la datazione intorno al 1280-90.

[Vicino al]

[221] **Berlino** (Dahlem), Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n. 1047 (già Berlino, collezione Solly). Tabernacolo: Madonna col Bambino; quattro Santi e Flagellazione di Cristo; Crocifissione; m. 0,39 × 0,285 (la tavola centrale).

Citato da G. COOR (1944, p. 143) come di un seguace fiorentino seneseggiante di Cimabue, fine del '200; classificato da E.B. GARRISON (1949, n. 283) con l'attribuzione a pittore fiorentino seguace di Cimabue, 1295-1305. Attribuito indipendentemente al Maestro di San Gaggio da L. BELLOSI (1985, tav. 114) e A. TARTUFERI (1986, p. 277). Citato come dello stesso artista da P. LEONE DE CASTRIS (1986, p. 453) e L.C. MARQUES (1987, pp. 205, 286). Catalogato come del Maestro di San Gaggio da M. BOSKOVITS (1988, p. 122), che propone d'identificare l'anonimo con il pittore fiorentino Grifo di Tancredi.

Berlino (-Est), Bodemuseum, n. 1042 (nel museo dal 1829; già sul mercato antiquario a Firenze). Madonna col Bambino in trono; Cristo sale sulla Croce; Crocifissione; Deposizione di Croce e Compianto. La superficie pittorica è sensibilmente consunta e, in parte, abrasa a causa delle puliture; m. 0,77 × 0,65.

Attribuita dal VAN MARLE (1932, I, p. 299) ad un pittore italiano della fine del '200 e da E.B. GARRISON (1946; 1949, n. 412) ad un pittore fiorentino romaneggiante. Attribuita al Maestro di San Gaggio da M. BOSKOVITS (1976, scheda 70) e catalogata come di pittore toscano della fine del '200 da I. GEISMEIER (1978, p. 67). Citata come del Maestro di San Gaggio dal BELLOSI (1985, tav. 115), da A. TARTUFERI (1986, p. 277) e L.C. MARQUES (1987, pp. 206, 286).

Castelpulci (Firenze), Cappella di San Giacomo. Affreschi frammentari: Storie di Santa Caterina d'Alessandria. [223]

Pubblicati dalla GARZELLI ('Crit. d'Arte', 1974, pp. 9 e ss.) come di un anonimo aiuto di Giotto e attribuiti al Maestro di San Gaggio da M. BOSKOVITS (1976, scheda 70, n. 4)). Citati in A. CONTI (1983, p. 202) come «testimonianza di grande interesse dei primi riflessi dello stile di Giotto» alla fine del sec. XIII e da L. BELLOSI (1985, pp. 131-132, fig. 158) con l'attribuzione a Pittore fiorentino degli inizi del secolo XIV. Attribuiti al Maestro della Cattura da P. LEONE DE

CASTRIS (1986, p. 198) e citati come di un Pittore fiorentino del 1295-1300 da L.C. MARQUES (1987, p. 293). Citati inoltre da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, p. 442) come del Maestro di San Gaggio.

[219] **Chambéry**, Musée Benoît-Molin (già a Parigi, collezione Artaud de Montor). San Giovanni Battista; m. 0,585 × 0,34.

Riprodotto in incisione nel catalogo di ARTAUD DE MONTOR (1843, n. 37, p. 30) con l'attribuzione a Margarito d'Arezzo. Pubblicato da M. SALMI ('Riv. d'Arte', 1935, p. 114, fig. 4) come della bottega di Cimabue e appartenente al medesimo polittico di cui facevano parte le tre tavole della National Gallery a WASHINGTON (vedi sotto). Attribuito al Maestro di San Gaggio da R. LONGHI (1948, p. 47) e classificato da GARRISON (1949, n. 445) come di un seguace fiorentino di Cimabue influenzato dalla pittura romana e datato 1280-90. Ritenuta opera giovanile di Cimabue da B. BERENSON (1963, I, p. 50) e citato come della bottega dello stesso artista da E. SINDONA (1975, p. 119). Attribuito al Maestro di San Gaggio da C. VOLPE (1969, p. 38) e citato con la stessa attribuzione da G. PREVITALI (1974, p. 26), M. BOSKOVITS (1979, p. 542) e L.C. MARQUES (1987, pp. 202, 286). Vedi anche sotto Ubicazione Ignota e Washington, National Gallery.

[214] **Firenze**, Galleria dell'Accademia, n. 6115 (dal Convento di San Gaggio a Firenze). Madonna col Bambino in trono e quattro Santi. Pulita giusto recentemente e liberata dalla ridipintura nel volto della Madonna; nel complesso abbastanza ben conservata; m. 2,00 × 1,12.

Pubblicata da M. SALMI (1913, pp. 209-210) come di Pittore affine al Maestro della Santa Cecilia; classificata da E.B. GARRISON ('Gaz.B.-Arts', 1946, p. 336; 1949, n. 184) come di un pittore cimabuesco fiorentino romanizzante. Attribuita al Maestro di San Gaggio da R. LONGHI (1948, p. 47) e catalogata con la stessa attribuzione da L. MARCUCCI (1958, pp. 56-57, con bibl.). Citata inoltre con la stessa attribuzione da G. PREVITALI (1974, pp. 26, 30), L. BELLOSI (1985, p. 107), A. TARTUFERI (1986, p. 277) e L.C. MARQUES (1987, pp. 203, 286).

[222] **Londra** (già), collezione Agnew. Tabernacolo: Madonna col Bambino in trono e i Santi Francesco e Domenico; sportello sinistro: Flagellazione e Salita al Calvario; sportello destro: Crocifissione e Deposizione di Croce. Generalmente ben conservato; m. 0,463 × 0,686.

Riprodotto con l'attribuzione al Maestro di San Gaggio, suggerita da M. BOSKOVITS, nel catalogo della mostra (LONDRA, Agnew, 1974, n. 1); riprodotto con la stessa attribuzione nel catalogo di vendita (LONDRA, Sotheby, 13 dic. 1978, n. 98) e da M.C. BANDERA VIANI (1981, pp. 10 e 12 fig. 28). Citato come opera del Maestro di San Gaggio dal MARQUES (1987, pp. 206, 286) e datato intorno al 1300.
Riprodotto come opera del Maestro di San Gaggio anche dal TARTUFERI ('Arte Crist.', 1988, p. 442).

Londra (già), collezione. Crawford e Balcarres. Tabernacolo: La Tebaide; Redentore benedicente fra sei angeli (sopra); sportello sinistro: Angeli dolenti, Crocifissione, Marie al Sepolcro; sportello destro: Flagellazione, Derisione di Cristo, Cristo al Limbo; m. 1,07 × 0,57 (la tavola centrale).

Pubblicato da G. COOR-ACHENBACH (1944, pp. 129-152) con l'attribuzione a Pittore toscano dell'ultimo quarto del sec. XIII; classificato da E.B. GARRISON (1949, n. 351) come di un pittore provinciale toscano cimabuesco e seneseggiante. Attribuito al Maestro di San Gaggio da L. BELLOSI (1974, p. 20 n. 15).
Citato con l'attribuzione a quest'ultimo artista dal TARTUFERI (1986, p. 277) e da L.C. MARQUES (1987, pp. 206, 286).

Londra (già), collezione Harris. Derisione di Cristo; Andata al Calvario. Tavoletta sensibilmente abrasa e ritoccata. [216]

Riprodotta (la sola Andata al Calvario) dalla SANDBERG VAVALÀ (1929, p. 269, fig. 229) come di Pittore duecentesco. Citata da R. VAN MARLE (1932, I, p. 327) con l'attribuzione ad Enrico di Tedice e forse appartenente allo stesso complesso delle tavolette del Rijksmuseum di Amsterdam (vedi sopra). Il legame è ritenuto probabile anche dalla COOR (1944, p. 145 n. 60), che attribuisce il dipinto ad un Pittore fiorentino seneseggiante di fine '200. Classificata E.B. GARRISON (1949, n. 673) come di seguace fiorentino di Cimabue del tardo Duecento. Citata da L.C. MARQUES (1987, pp. 212, 289) come di un 'Maestro delle tavole Harris' e datata 1280-85; lo studioso sottolinea inoltre l'affinità stilistica con il Maestro di San Gaggio.

[Vicino al]

Memphis (Tenn.), Brooks Memorial Art Gallery, n. 61.200 (già a Roma, collezione Paolini; New York, collezione Schiff; Firenze, collezione Contini Bonacossi). Trittico portatile: Madonna col Bambino in trono fra i Santi Pietro e Giovanni Battista; sportello sinistro: un Santo vescovo e il donatore genuflesso; sportello destro: Crocifissione. La 'Madonna' e altre parti dell'opera sono ritoccate; m. 0,264 × 0,425.

Catalogato da F.R. SHAPLEY (1966, p. 15) come di un seguace di Duccio; attribuito al Maestro di San Gaggio da L. BELLOSI (1974, pp. 77-78). Citato con la stessa attribuzione da M. BOSKOVITS (*Corpus*, 1984, p. 335 n. 3) e L.C. MARQUES (1987, pp. 206, 286), che lo data intorno al 1310.

Milano (già), collezione Sessa (nel 1940). Due sportelli di un tabernacolo; sportello sinistro: Annunciazione; Santa; Visitazione; Natività; Presentazione al Tempio; Adorazione dei Magi; Fuga in Egitto; Cristo fra i Dottori; Battesimo di Cristo; Entrata in Gerusalemme; sportello destro: Crocifissione; San Pietro; Deposizione di Croce; Compianto di Cristo; Noli me tangere; Apparizione sulla via per Emmaus; Cena in Emmaus; Apparizione sul lago di Tiberiade; Incredulità di San Tommaso; Cristo sulla Montagna.

Pubblicati da M. SALMI ('Riv. d'Arte', 1929, p. 134, fig. 1) come di Pittore fiorentino affine a Pacino di Bonaguida. E.B. GARRISON ('Gaz.B.-Arts', 1946, pp. 321 e ss.; 1949, nn. 354-355) li attribuisce ad un pittore fiorentino romaneggiante del 1310-1320 e ricostruisce il tabernacolo con la tavola centrale conservata nella Christchurch Gallery di OXFORD (vedi sotto). Il trittico è citato con l'attribuzione al Maestro di San Gaggio da R. LONGHI (1948, p. 47), G. PREVITALI (1974, p. 26), L. BELLOSI (1985, p. 107) e L.C. MARQUES (1987, pp. 205, 286), che lo data 1290-1300.

[220] **Oxford**, Christ Chery, n. 69 (già a Londra, collezione Landor-Duke). Madonna col Bambino; San Paolo; Santa; Ultima Cena; Lavanda dei piedi; Preghiera nell'Orto; Cattura di Cristo; Cristo davanti a Pilato; Cristo di fronte ad Erode; Derisione; Flagellazione; Andata al Calvario. Tavola restaurata e pulita nel 1963; m. 0,57×0,455.

Pubblicata da T. BORENIUS (1916, p. 39) come di pittore senese. Il GARRISON ('Gaz.B.-Arts', 1946; 1949, nn. 354-355) ricostruisce il tabernacolo con gli sportelli già in collezione Sessa a Milano (vedi sopra) e l'attribuisce ad un pittore fiorentino romaneggiante del 1310-20. Attribuito al Maestro di San Gaggio da R. LONGHI (1948, p. 47) e G. PREVITALI (1974, p. 26); catalogato dal BYAM SHAW (1967, p. 29) come di scuola toscana dell'inizio del sec. XIV. Citato inoltre con l'attribuzione al Maestro di San Gaggio da A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 322), L. BELLOSI (1985, p. 107) e dal MARQUES (1987, pp. 205, 286). Per i laterali, cfr. MILANO (già), collezione Sessa.

[215] **San Diego** (Calif.), Putnam Foundation, n. 1 (in origine nel Convento di Santa Maria a Candeli, presso Firenze; già in collezione Hirsch a New York; nella sede attuale dal 1967). Dossale: dodici storie della Passione di Cristo; per la parte centrale con la Madonna col Bambino, cfr. nel catalogo del Maestro della Maddalena; m. 0,608×1,713.

Pubblicato da R. OFFNER (s.d., Pescia, pp. 5 e ss.) che attribuisce la parte centrale al Maestro della Maddalena e le scene laterali ad un pittore fiorentino degli inizi del '300. Il GARRISON ('Gaz.B.-Arts', 1946, pp. 339-341; 1949, n. 367) attribuisce le storie laterali ad un pittore fiorentino romaneggiante del 1290-1300; catalogato da A e E. MONGAN (1969, pp. 18, 107) come opera di collaborazione fra il Maestro della Maddalena e un ignoto pittore fiorentino. Le scene laterali sono attribuite, seppure con riserva, al Maestro di San Gaggio da G. PREVITALI (1974, pp. 30, 132 n. 44); citato con la stessa attribuzione da M. BOSKOVITS (1976, scheda 70, n. 4), A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 322) e L. BELLOSI (1985, p. 107). Il MARQUES (1987, pp. 286-287) ritiene di distinguere anche cronologicamente l'intervento del Maestro di San Gaggio, databile a suo avviso intorno al 1290, da quello del Maestro della Maddalena.

Ubicazione ignota (già a Parigi, Collezione Artaud de Montor). Sant'Orsola (?).

La tavola è nota fino ad oggi soltanto per la riproduzione in incisione nel catalogo di ARTAUD DE MONTOR (1843, n. 38, p. 31), con l'attribuzione a Margarito d'Arezzo. Citata da M. SALMI ('Riv. d'Arte', 1935, p. 114) come della bottega di Cimabue e classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 444) come di un pittore cimabuesco fiorentino romaneggiante, 1280-90.
Ritenuta opera giovanile di Cimabue da B. BERENSON (1963, I, p 50); citata con l'attribuzione al Maestro di San Gaggio da G. PREVITALI (1974, p. 26) e M. BOSKOVITS (1979, p. 542).

Washington, National Gallery of Art, n. 2 (già a Parigi, collezione Artaud de Montor; Parigi, collezione J. Gréau, nel 1851; Maris, Sarthe, collezione Contessa di Broussillon; New York, collezione C.W. Hamilton; New York, J. Duveen; Washington, collezione Mellon). Cristo benedicente, San Pietro e San Giacomo Maggiore. Stato di conservazione generalmente buono; tavola centrale, m. 0,79×0,55; tavola sinistra, m. 0,68×0,36; tavola destra, m. 0,66×0,36.

Riprodotte in incisione nel catalogo di ARTAUD DE MONTOR (1843, pp. 30-31) con l'attribuzione a Margarito d'Arezzo e pubblicate da BERENSON (1920, pp. 251 e ss.) come opera di Cimabue; tale attribuzione fu respinta da R. OFFNER (1924, p. 244). Citate da P. TOESCA (1927, p. 1040 n. 48) come opera probabile di Cimabue e da M. SALMI (1935, pp. 113-120) come della bottega di quel pittore. Attribuite al Maestro di San Gaggio da R. LONGHI (1948, p. 47). Citate da B. BERENSON (1963, I, p. 50) come opera giovanile di Cimabue e classificate in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 54) come di un suo seguace. Citate con l'attribuzione al Maestro di San Gaggio da G. PREVITALI (1974, p. 26) e M. BOSKOVITS (1979, p. 542). Catalogate dalla SHAPLEY (1979, pp. 134-135, con bibl.) come opera di un seguace di Cimabue, forse Corso di Buono oppure il Maestro di San Gaggio; citate dal MARQUES (1987, pp. 202, 286) come opera del Maestro di San Gaggio e datate intorno al 1275-1280.
Per gli altri elementi del polittico vedi sotto Chambery e ubicazione ignota.

Maestro di Varlungo

Nel corso dell'ultimo quindicennio del secolo, il Maestro di Varlungo interpreta le novità del linguaggio giottesco in forme originali e con accenti deliberatamente arcaizzanti. La formazione del pittore si svolse probabilmente in un ambito prossimo al Maestro della Maddalena e al supposto «Gaddo Gaddi».

Figline Valdarno (già), collezione Serristori. Madonna col Bambino in trono e due Santi; tavola decurtata della parte inferiore; m. 1,09 × 0,74.

Classificata con l'attribuzione al Maestro di Varlungo da E.B. GARRISON (1949, n. 181) e datata 1300-10. Citata come appartenente alla fase tarda del medesimo artista da G. PREVITALI (1974, p. 31) e dalla MAETZKE (1974, p. 35), che sottolinea la vicinanza con il dipinto della Pieve di Romena. Catalogata come del Maestro di Varlungo dal MARQUES (1987, p. 287) e datata 1285-90.
[F. TODINI (com. orale), che ha potuto esaminare direttamente il dipinto, ne esclude recisamente l'autenticità]

Firenze Scuole Leopoldine. Crocifisso dipinto. Per il restauro e lo stato dell'opera, cfr. M. SCUDIERI (1984); m. 2,45 × 1,86.

Catalogato come di Scuola fiorentina del sec. XIII in G. SINIBALDI-G. BRUNETTI (1943, pp. 286-287); ritenuto mal giudicabile da R. LONGHI (1948, p. 48) a causa dello stato di conservazione, che indica comunque l'affinità delle figure dei dolenti con quelle analoghe nel 'Crocifisso' già nella raccolta d'Hendécourt a Londra (per il quale si veda nel catalogo di «Gaddo Gaddi», sotto CAMBRIDGE, Fogg Art Museum). Classificato come del Maestro di Varlungo da E.B. GARRISON (1949, n. 473) e datato 1285-90; citato con la stessa attribuzione dal CAMPINI (1966, pp. 53, 205).
Il riferimento al Maestro di Varlungo, posto in dubbio dal PREVITALI (1974, p. 132 n. 45), è ribadito da M. SCUDIERI (1984, pp. 135-142) e A. TARTUFERI ('Arte Crist.', 1985, p. 326 n. 33). Catalogato come dello stesso artista anche dal MARQUES (1987, p. 286).

[227] Firenze, San Pietro a Varlungo. Madonna col Bambino in trono e un angelo (l'altro angelo è andato perduto). Dipinto decurtato da ogni parte; m. 1,15 × 0,50.

Citata da P. TOESCA (1927, p. 1039 n. 46) come di Pittore fiorentino anteriore a Cimabue. E. SANDBERG VAVALÀ (1934, p. 34) riconobbe l'identità di esecuzione con la 'Madonna' della Pieve di Stia. Citata come del Maestro di Varlungo da R. LONGHI (1948, p. 48), che ritiene il pittore «uno dei maggiori allievi di Cimabue». Citata inoltre con la stessa attribuzione da E.B. GARRISON (1949, n. 202), che la data 1295-1305, C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127) e G. PREVITALI (1974, p. 30); la SCUDIERI (1984, p.140) sottolinea l'anteriorità rispetto alla tavola di Stia. Citata come del Maestro di Varlungo da L.C. MARQUES (1987, p. 287) con la datazione 1285-1290.

New Haven, Yale University Art Gallery, n. 1943.202 (già sul mercato antiquario a Firenze; New York, collezione Griggs). Madonna col Bambino in trono e due angeli. In precario stato di conservazione; m. 0,82 × 0,44. [229]

Pubblicata da L. VENTURI (1931, PL.IX) come di Pittore fiorentino della fine del sec. XIII. Attribuita al Maestro di Varlungo e E.B. GARRISON (1949, n. 192) e citata con la stessa attribuzione da F. BOLOGNA (1962-ed. 1978, p. 130); avvicinata al Maestro di San Martino da C. SEYMOUR, Jr. (1970, pp. 15-16). Citata come opera del Maestro di Varlungo in B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 137), da G. PREVITALI (1974, pp. 30-31), che la ritiene di un momento anteriore all'influenza cimabuesca, e dalla MAETZKE (1974, p. 36), che indica nel dipinto influenze duccesche. Catalogata dal MARQUES (1987, pp. 214, 287) come dello stesso artista e datata 1280-90.

Romena, Pieve di San Pietro. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Stato di conservazione generalmente buono, con l'eccezione della parte inferiore del tutto abrasa; m. 1,23 × 0,75. [230]

Citata da R. VAN MARLE (1932, I, p. 295) come di pittore affine all'autore della 'Madonna' di Stia; classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 199) come opera del Maestro di Varlungo e la datazione 1300-1310. Citata con la stessa attribuzione da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127), G. PREVITALI (1974, p. 31), che la ritiene della fase matura per la presenza di elementi giotteschi, e da A.M. MAETZKE (1974, p. 35). Catalogata come del Maestro di Varlungo anche dal MARQUES (1987, p. 286), con la datazione 1275-1280.

Stia, Pieve di Santa Maria Assunta. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Per il restauro e lo stato del dipinto, cfr. MAETZKE (1974); m. 1,56 × 0,74. [228]

Pubblicata da G. DE NICOLA (1914, p. 257 e fig. 1) come opera di arte toscana del sec. XIII; ricollegata da O. SIRÉN (1922, p. 337) alla tendenza dei Berlinghieri e

citata da P. Toesca (1927, p. 1039 n. 46) tra le opere di pittori fiorentini anteriori a Cimabue. Riconosciuta dalla Sandberg Vavalà (1934, p. 34) dello stesso autore della 'Madonna' di San Pietro a Varlungo; catalogata come opera del Maestro di Varlungo in G. Sinibaldi-G. Brunetti (1943, p. 299) e citata con la stessa attribuzione da R. Longhi (1948, p. 48), che sottolinea nel dipinto l'influenza del giovane Giotto. Citata inoltre come del Maestro di Varlungo da E.B. Garrison (1949, n. 236), con la datazione 1295-1305, C.L. Ragghianti (1955, p. 127) e G. Previtali (1974, p. 31). Dopo il restauro la tavola è illustrata da A.M. Maetzke (1974, pp. 34-37) con l'attribuzione ad un ignoto pittore fiorentino affine a Giotto giovane; il riferimento al Maestro di Varlungo è confermato invece da L. Bellosi (1975, p. 56), M. Scudieri (1984, p. 140) e A. Tartuferi ('Arte Crist.', 1985, p. 322). Catalogata come dello stesso artista dal Marques (1987, pp. 214, 287) e datata 1285-1290.

Ubicazione ignota, Crocifisso dipinto.

Pubblicato da E.B. Garrison (*Studies*, II, 1956, pp. 203-204, fig. 211) con l'attribuzione al Maestro di Varlungo. Citato con la stessa attribuzione da M. Scudieri (1984, pp. 140-141), che indica l'affinità con la 'Croce' delle Scuole Leopoldine di Firenze. Catalogato come opera del Maestro di Varlungo dal Marques (1987, pp. 216, 287) e datato 1290-13000.

[Cerchia del]

Pseudo-Maestro di Varlungo

Personalità anonima attiva nell'ultimo decennio del Duecento in parallelo al Maestro di Varlungo, i cui dipinti presentano tuttavia accenti assai più 'moderni', derivanti da una consapevole e puntuale interpretazione dei primi esemplari giotteschi. Il naturalismo teso ed espressivo dell'artista appare allineato con quello riscontrabile negli affreschi di Giotto dei registri alti nella basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

[233] **New Haven**, Yale University Art Gallery, n. 1871.5 (già a Firenze, collezione Jarves). Dossale: Madonna col Bambino e i Santi Jacopo, Giovanni Battista, Pietro e Francesco. La superficie pittorica è generalmente consunta, e in parte abrasa, soprattutto a causa delle puliture; m. 0,56 × 1,55.

Attribuito da O. SIRÉN (1916, pp. 17-18) a Deodato Orlandi e ritenuto da R. OFFNER (*It. Primitives*, 1927, p. 2) di scuola pisana. Secondo il VAN MARLE (1932, I, pp. 302-303) spetta alla scuola di Deodato orlandi. Giudicato «in qualche rapporto» con il Maestro di Varlungo da R. LONGHI (1948, p. 49) e classificato come di quest'ultimo artista da E.B. GARRISON (1949, n. 421), con la datazione 1290-95. Citato da M. MEISS (1951, p. 47) come opera di un anonimo del tardo Duecento. Catalogato da C. SEYMOUR Jr. (1970, pp. 16-18) come di Pittore toscano, forse di Pisa, del 1290-1300; citato come del Maestro di Varlungo da B.B. FREDERICKSEN-F. ZERI (1972, p. 137) e G. PREVITALI (1974, p. 31). Attribuito allo Pseudo-Maestro di Varlungo da A. TARTUFERI (1987, p. 51) e citato come del Maestro di Varlungo dal MARQUES (1987, pp. 286-287) che lo data intorno al 1280.

[231] **New York**, Metropolitan Museum of Art, collezione Lehman, n. 49.39 (già a Firenze, collezione Paolini). Madonna col Bambino in trono e due angeli. Stato di conservazione abbastanza buono; m. 1,28 × 0,72.

Pubblicata da R. LONGHI (1948, pp. 19,48, fig. 35) come opera del Maestro di Varlungo e classificata da E.B. GARRISON (1949, n. 24) con la stessa attribuzione e datata 1285-90. Citata inoltre come del Maestro di Varlungo da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127), F. ZERI-E. GARDNER (1971, pp. 11-12), G. PREVITALI (1974, pp. 30-31) e A.M. MAETZKE (1974, p. 36). Attribuita allo Pseudo-Maestro di Varlungo da A. TARTUFERI (1987, p. 51) e citata come del Maestro di Varlungo da L.C. MARQUES (1987, pp. 196, 287), con la datazione all'inizio del nono decennio.

Roma, (già), collezione Fiammingo (già Firenze, collezione Paoletti). Dossale: San Michele Arcangelo e quattro Santi. Tavola frammentaria e lacunosa; m. 0,80 × 1,30. [232]

Classificato come opera del Maestro di Varlungo da E.B. GARRISON (1949, n. 413) e datato 1290-95; citato con la stessa attribuzione da C.L. RAGGHIANTI (1955, p. 127). Catalogato dal SEYMOUR Jr. (1970, p. 18) come opera stilisticamente affine al dossale di New Haven (vedi sopra): secondo lo studioso i Santi Vescovi di destra spetterebbero ad un artista diverso da quello che ha dipinto il resto della tavola. Citato come opera del Maestro di Varlungo da G. PREVITALI (1974, p. 132 nn. 45 e 48). Attribuito allo Pseudo-Maestro di Varlungo da A. TARTUFERI (1987, p. 51) e citato dal MARQUES (1987, p. 287) come del Maestro di Varlungo.

Maestro di Vicchio a Rimaggio

Le pochissime opere attribuibili all'artista offrono un esempio interessante dell'evoluzione stilistica dei pittori fiorentini formatisi in un ambito cimabuesco, la cui attività si spinse fino al primo decennio del Trecento. Il Maestro di Vicchio a Rimaggio si distingue per il carattere vivace e popolare del linguaggio, prossimo a quello di alcuni esponenti della 'tendenza miniaturistica' delineata da Richard Offner nella pittura fiorentina del primo Trecento.

[226] **Columbia** (South Carolina), Museum of Art, n. 54-402/1 (già sul mercato antiquario italiano, nel 1947). Madonna col Bambino e due angeli. Tavola decurtata e in cattivo stato di conservazione; m. 0,285 × 0,195.

Classificata da E.B. Garrison (1949, n. 638) come di pittore fiorentino della fine del '200. Attribuita dalla Shorr (1954, p. 134) ad un seguace del Maestro della Maddalena e catalogata da F.R. Shapley (1966, p. 6) come di un seguace di Cimabue. Attribuita a maestro fiorentino del '200 in B.B. Fredericksen-F. Zeri (1972, p. 217). Catalogata da L.C. Marques (1987, p. 293) come di ignoto pittore fiorentino del 1275-85 (?).

[Vicino al]

Parigi, Musée des Arts Décoratifs, n. PE 75 (Lascito di E. Peyre; acquistata da quest'ultimo presso l'antiquario Duplaquet, che affermava di aver comprato il dipinto dalle monache del Convento delle Montalve a La Quiete, presso Firenze, cfr. in R. Offner, *Corpus*, III/VI, 1956, p. 120). Madonna col Bambino in trono tra le Sante Maria Maddalena e Margherita. Tavola in origine sul fondo d'argento; m. 1,91 × 1,57.

Pubblicata da R. Offner (*Corpus*, III/VI, 1956, p. 120, PL.XL) come del Maestro di Vicchio-Parigi; lo studioso precisa inoltre che trattasi di opera posteriore alla tavola di Vicchio a Rimaggio e segnala i rapporti con il Maestro della Santa Cecilia. Citata da C. Volpe (1963, p. 11) come del Maestro di Vicchio a Rimaggio, posteriore alla 'Maestà' di Giotto dipinta per la chiesa di Ognissanti a Firenze.

Vicchio a Rimaggio (Bagno a Ripoli), San Lorenzo. Madonna col Bambino in trono e due angeli. Tavola in origine cuspidata; in buono stato di conservazione; m. 1,65 × 0,86.

Pubblicata dal Perkins ('Rass. d'Arte', 1916, p. 156) come di artista fiorentino «forse alquanto più anziano di Giotto» e datata nei primi anni del sec. XIV. Attribuita al Maestro della Santa Cecilia da B. Berenson (1932, p. 344) e catalogata in G. Sinibaldi-G. Brunetti (1943, pp. 422-423, con bibl.) come di scuola fiorentina del sec. XIV. Classificata da E.B. Garrison (1949, n. 654) come di pittore fiorentino del primo quarto del Trecento. Pubblicata da Offner (*Corpus*, III/VI, 1956, p. 118) come opera del Maestro di Vicchio - Parigi databile nel primo ventennio del '300; citata da C. Volpe (1963, pp. 3-5) con la stessa attribuzione ma datata nei primi anni del sec. XIV. Citata inoltre con la stessa attribuzione e datata intorno al 1300 da M. Boskovits (1976, scheda 71) e A. Conti (1983, p. 139).

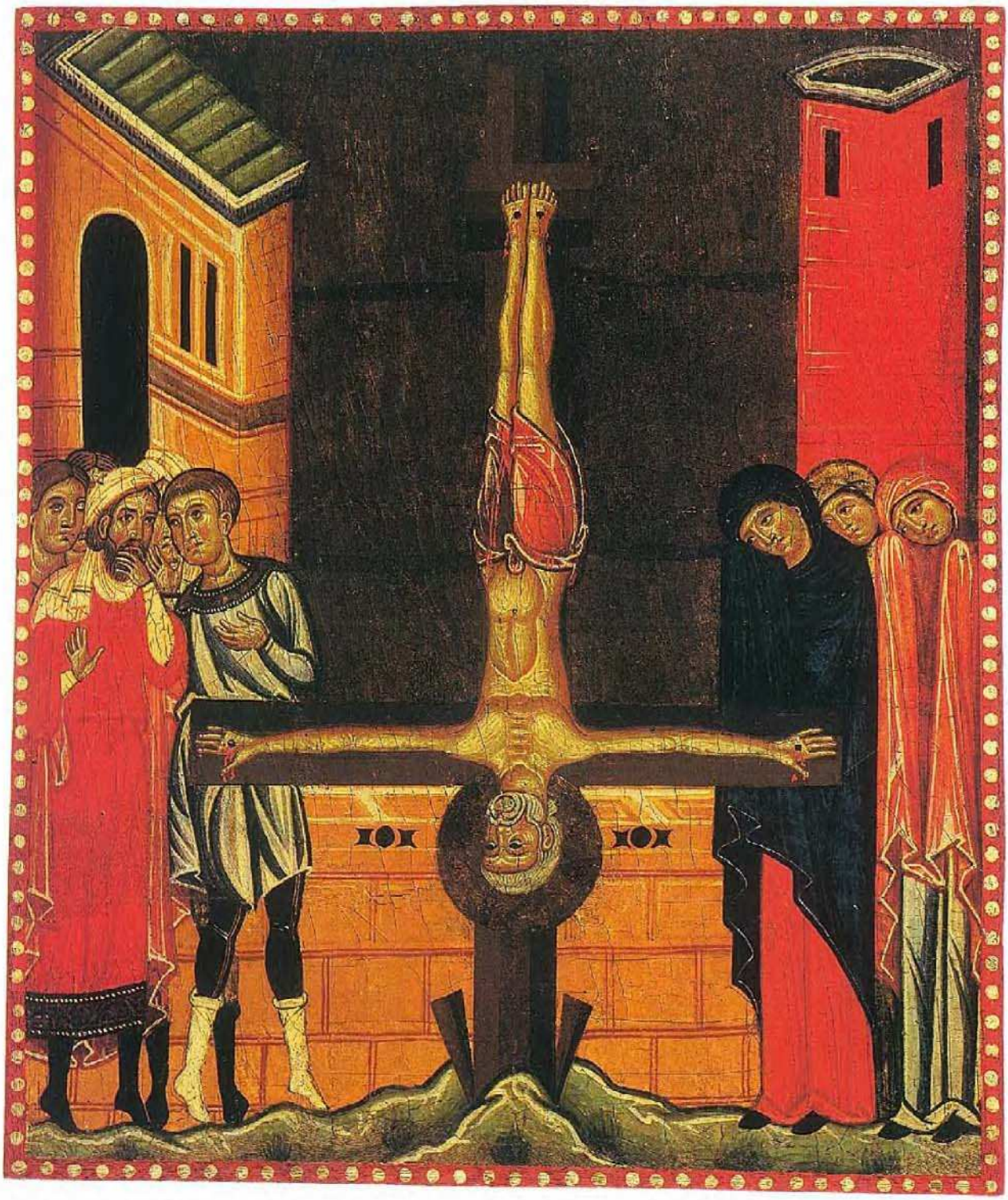
TAVOLE E FIGURE

I. Berlinghiero, Due Santi.
Italia, collezione privata.

I. Berlinghiero, Due Santi.
Italia, collezione privata.

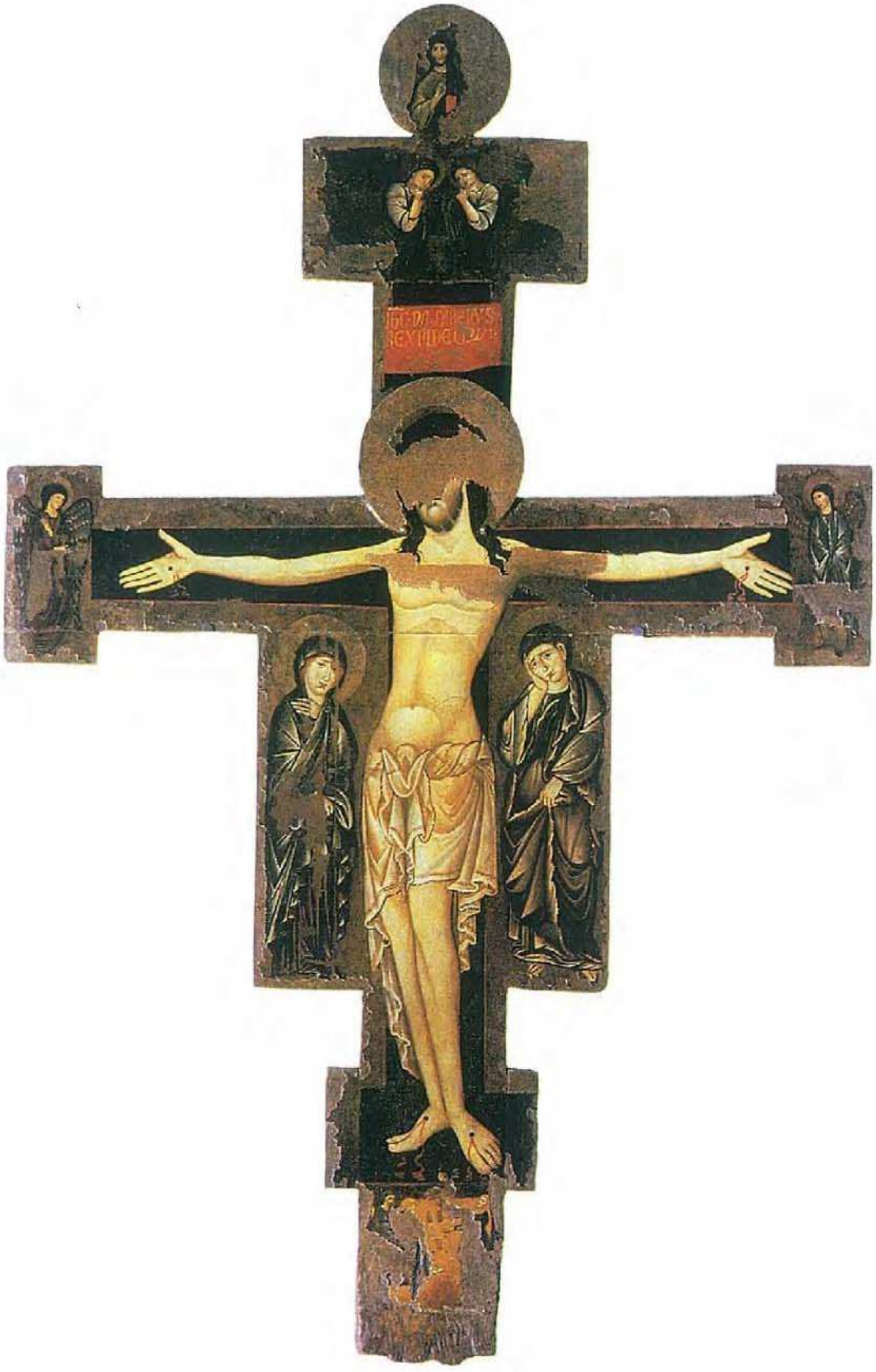
II. Maestro del Bigallo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Zurigo (già), collezione privata.

III. Maestro della Maddalena, Flagellazione di Cristo.
Italia, collezione privata.



IV. Meliore, Crocifissione di San Pietro, particolare del dossale.
Panzano (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino.

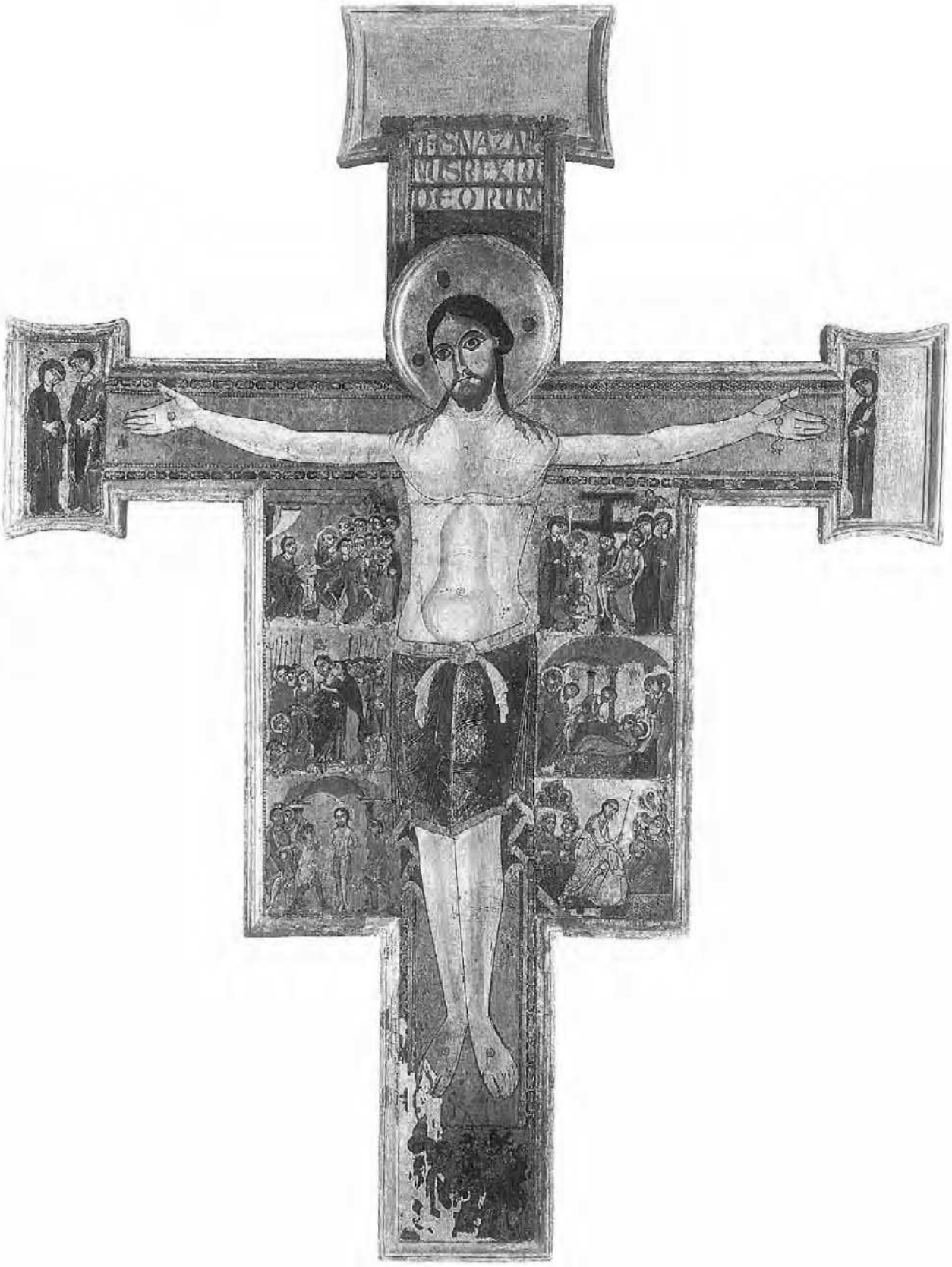
V. Maestro della Sant'Agata,
Madonna col Bambino in trono e due angeli; Cristo Benedicente tra due angeli.
Firenze, Santa Maria del Carmine.



VI. Maestro del Crocifisso di San Miniato al Monte, Crocifisso dipinto.
Firenze, San Miniato al Monte.

VII. "Gaddo Gaddi", Strage degli Innocenti.
Firenze, Battistero di San Giovanni.

VIII. Giotto, Madonna col Bambino (frammento).
Borgo San Lorenzo (già), Oratorio di Sant'Omobono.

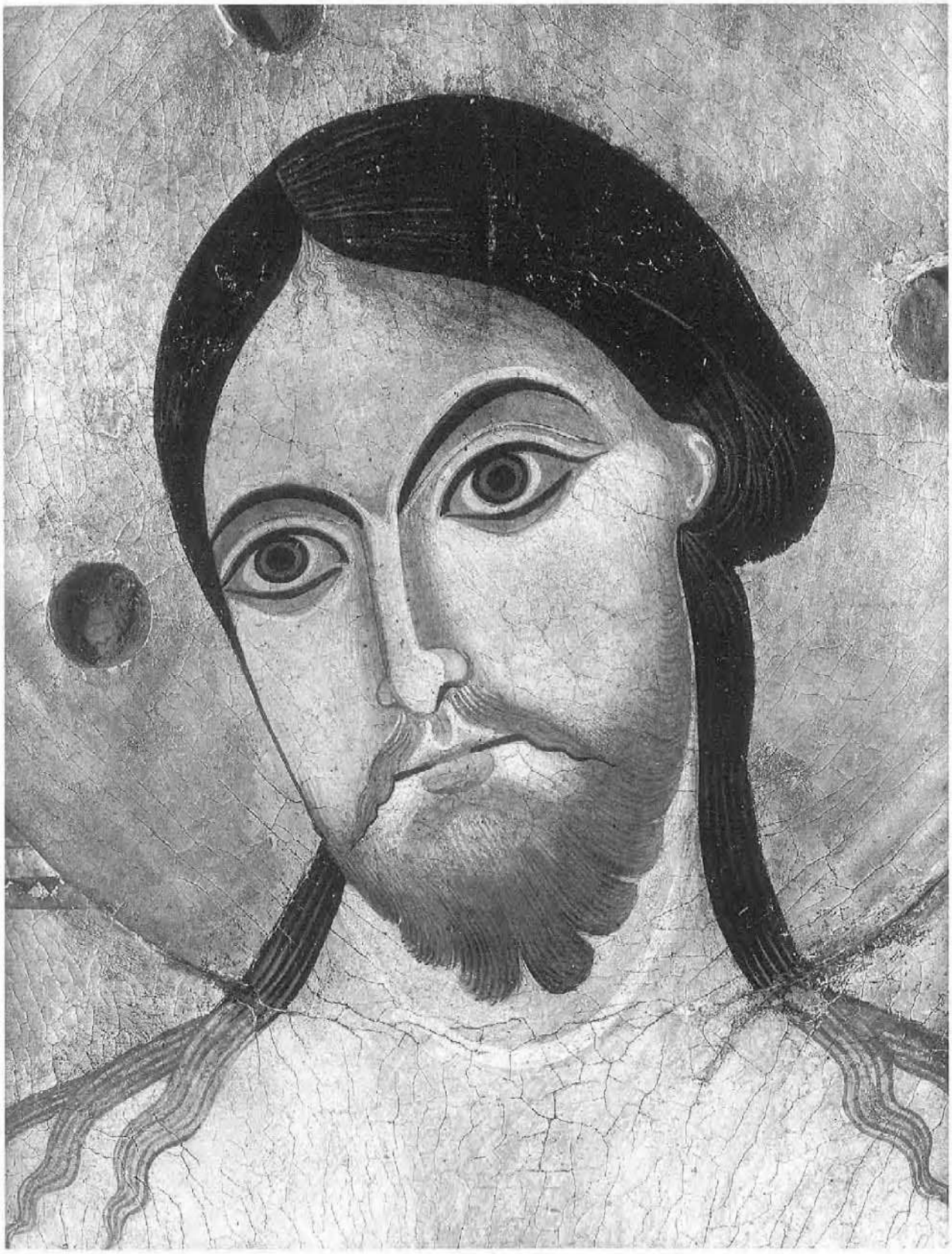


1. Maestro del Crocifisso n. 432 degli Uffizi,
Crocifisso dipinto.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

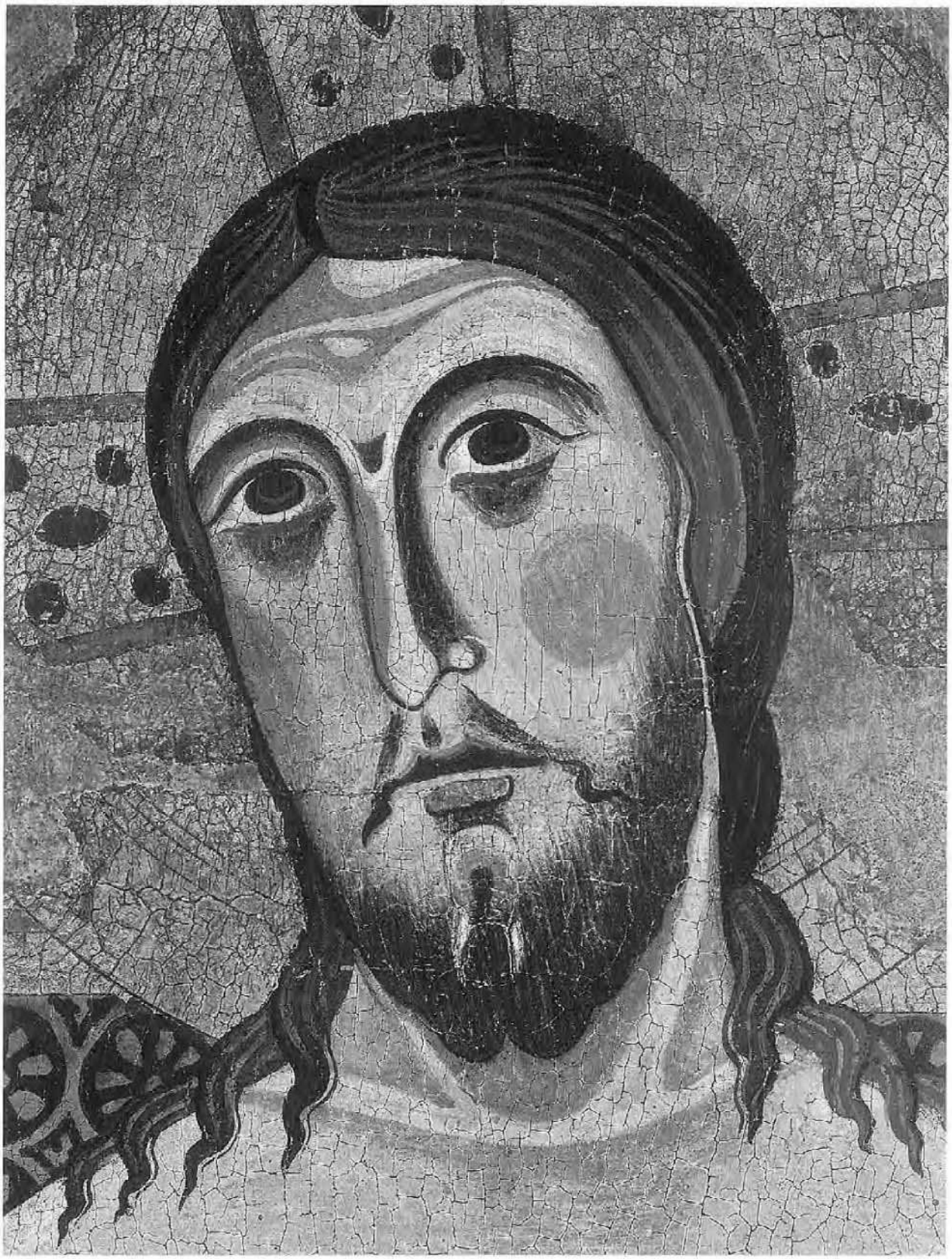
2. Maestro del Crocifisso n. 432 degli Uffizi,
I dolenti, particolare del Crocifisso.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

3. Maestro del Crocifisso n. 432 degli Uffizi,
Cristo lava i piedi agli Apostoli, particolare del Crocifisso.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

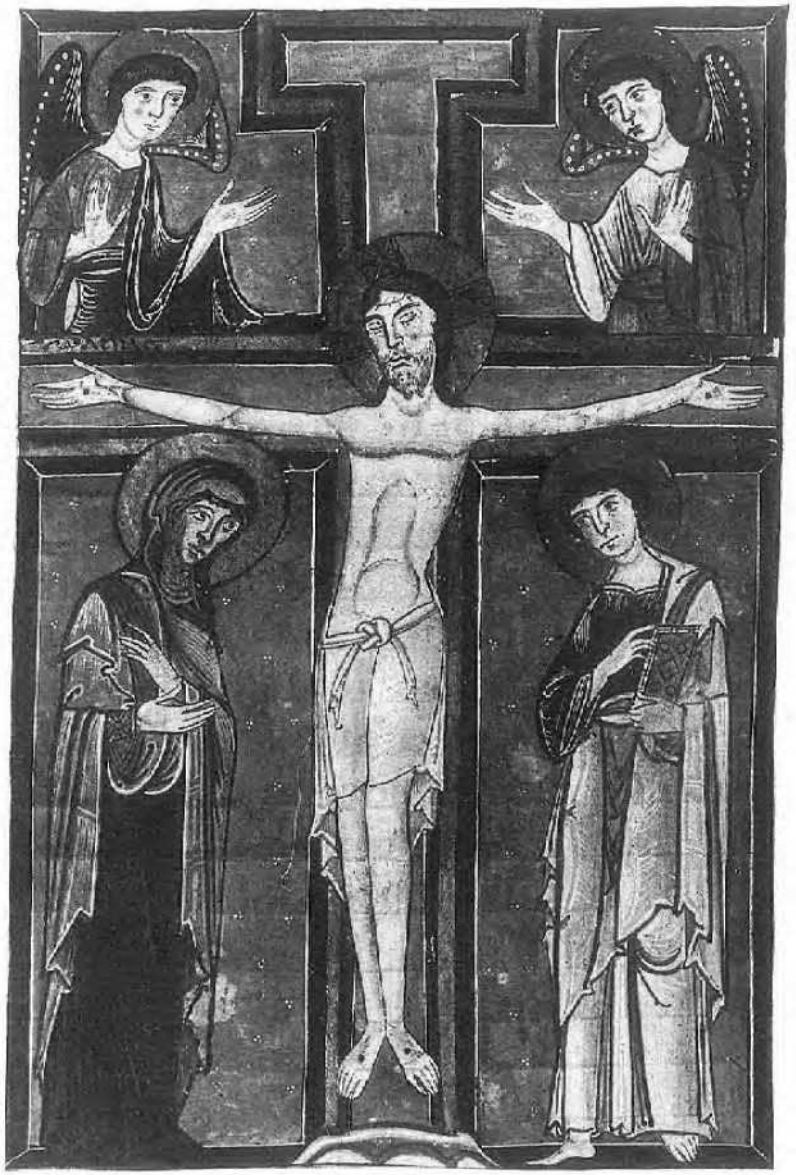
4. Pittore Pisano, Cristo lava i piedi agli Apostoli, particolare del Crocifisso n. 1578 (già n. 15).
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



5. Maestro del Crocifisso n. 432 degli Uffizi, Testa di Cristo, particolare del Crocifisso.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

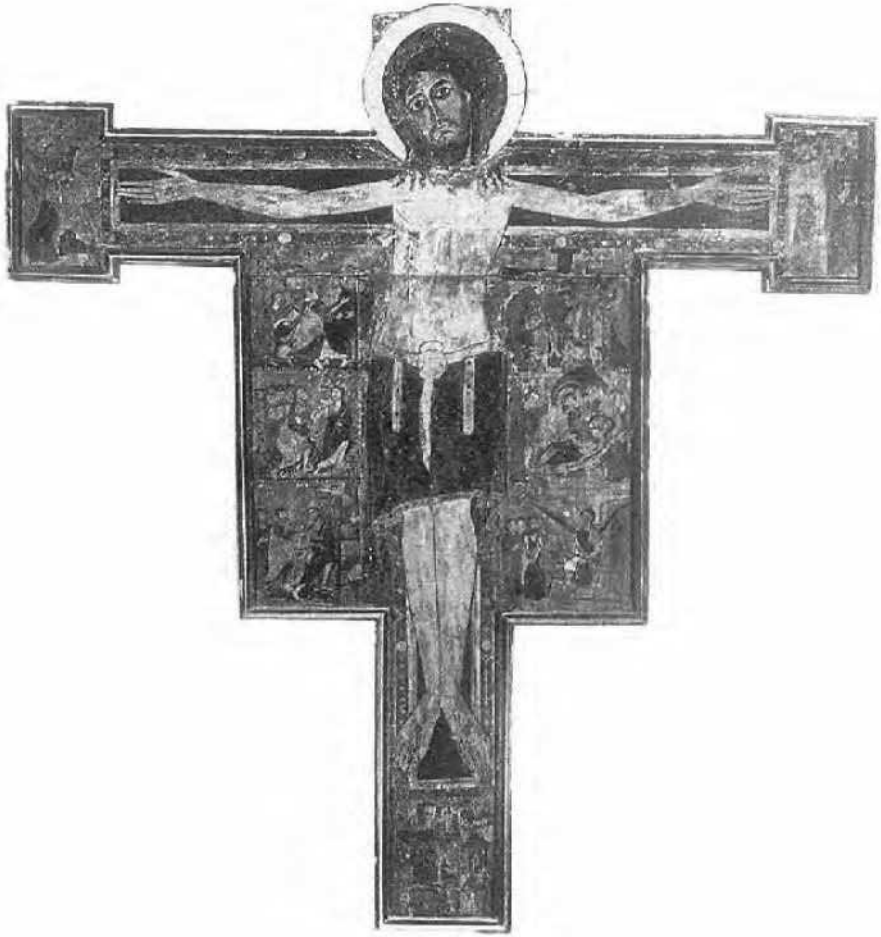


6. Pittore Pisano, Testa di Cristo, particolare del Crocifisso dipinto.
Siena, Santuario di Santa Caterina.

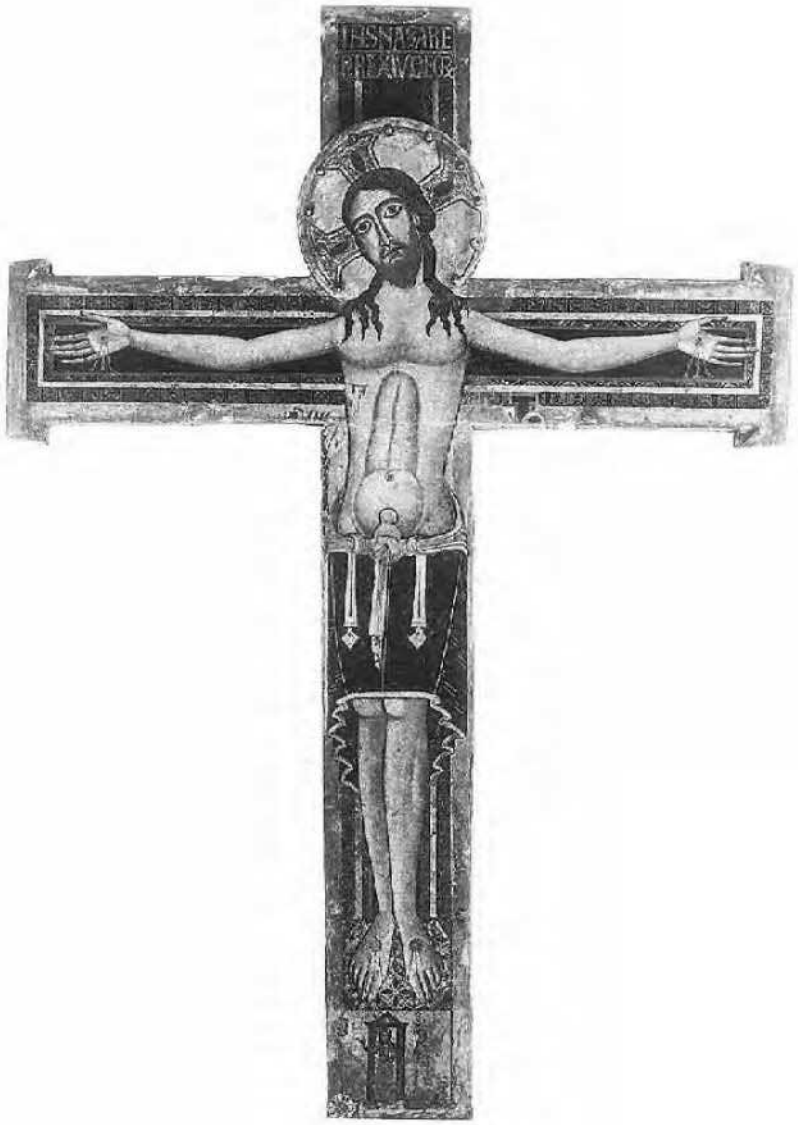


7. Anonimo Miniatore Toscano, Crocifissione.
Firenze, Biblioteca Laurenziana (Cod. Plut. XVII, 3).

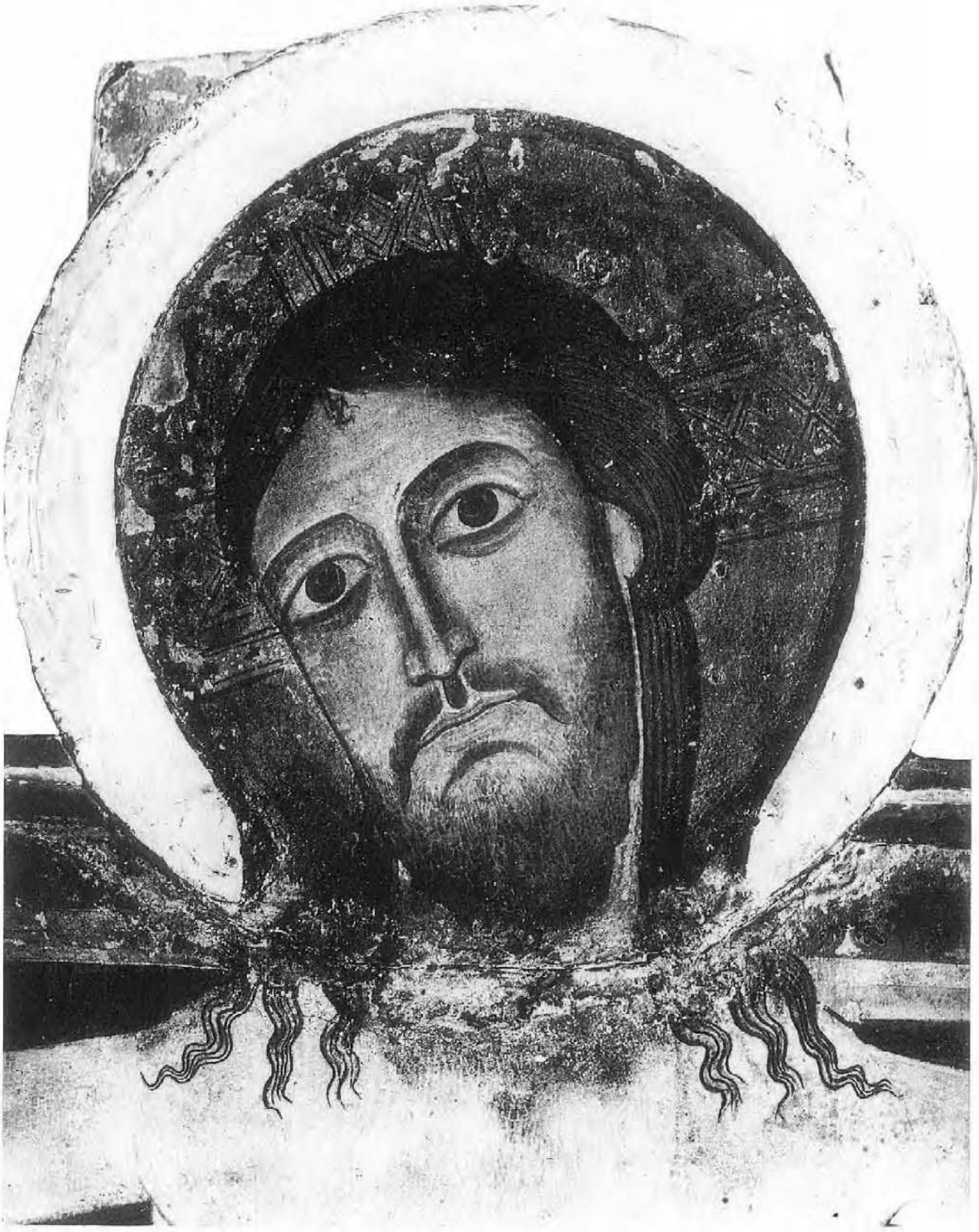
8. Anonimo Miniatore Toscano, Le sventure di Giobbe.
Firenze, Biblioteca Laurenziana (Cod. Plut. VII, dext. 11).



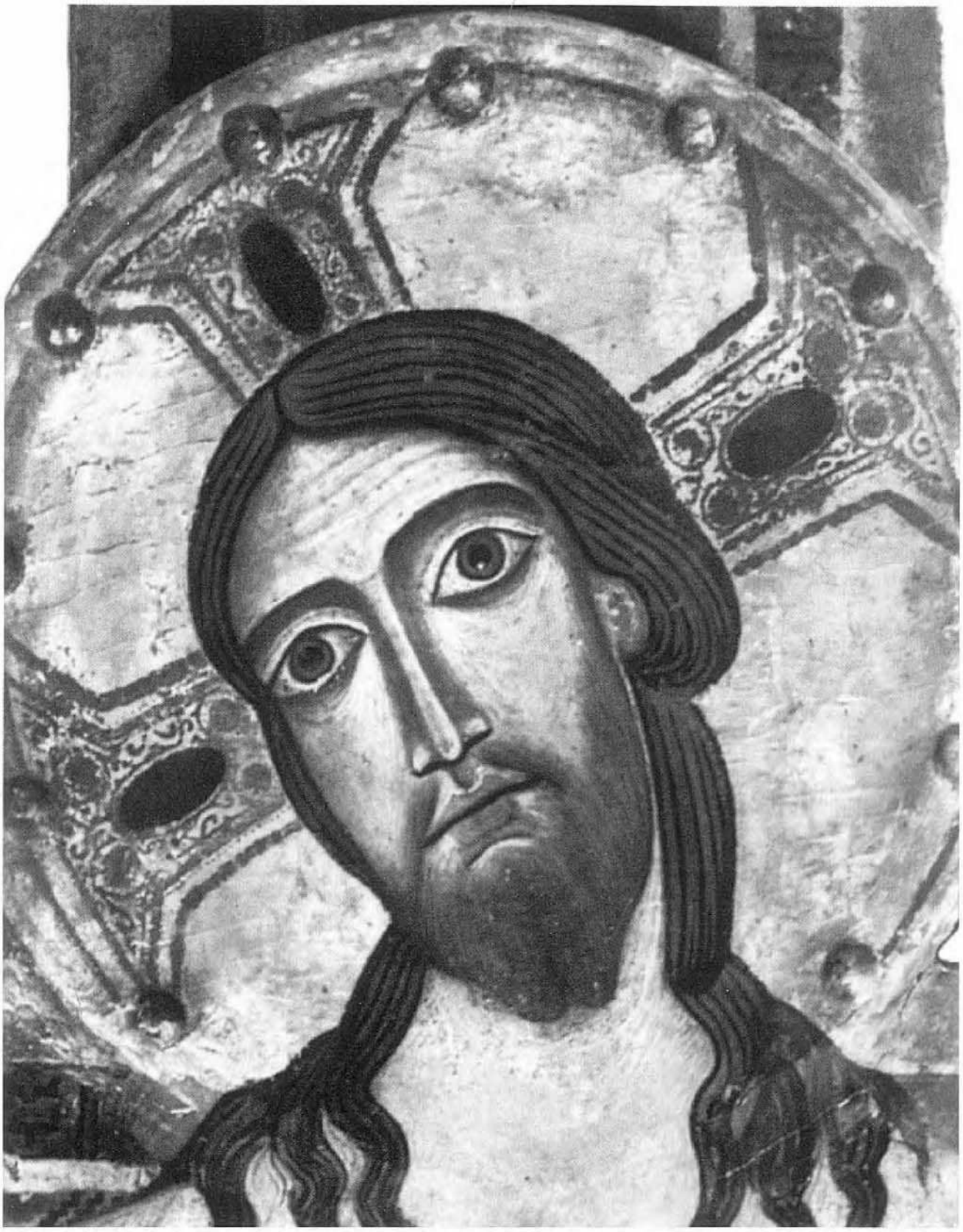
9. Maestro della Croce di Rosano, Crocifisso dipinto.
Rosano (Firenze), Chiesa del monastero di Santa Maria.



10. Pittore Aretino, Crocifisso dipinto.
Castiglion Fiorentino, Museo Civico.



11. Maestro della Croce di Rosano, Testa di Cristo, particolare del Crocifisso.
Rosano (Firenze), Chiesa del monastero di Santa Maria.



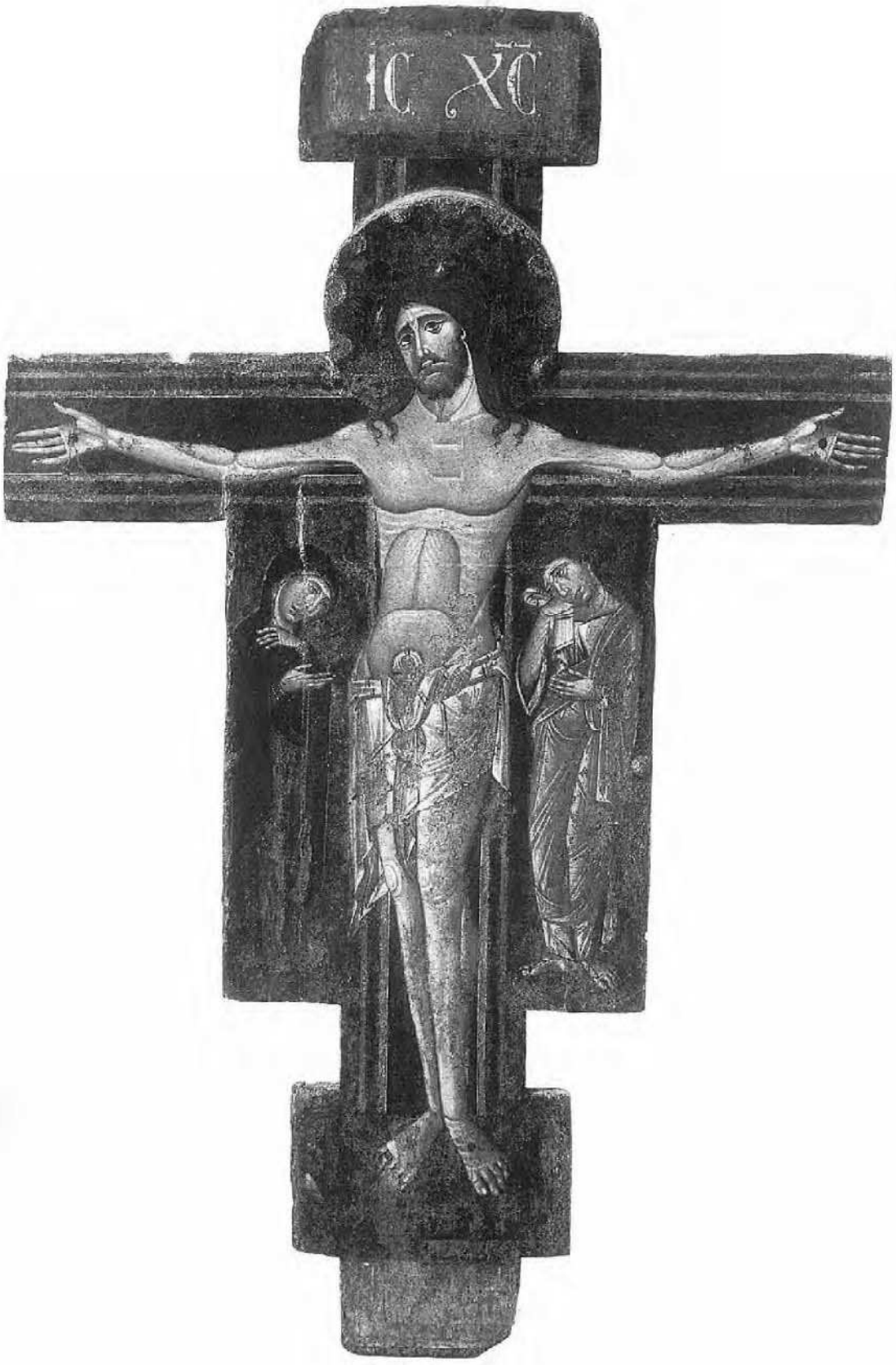
12. Pittore Aretino, Testa di Cristo, particolare del Crocifisso.
Castiglion Fiorentino, Museo Civico.

13. L'Agnello divino e otto Profeti, particolare della decorazione musiva della volta della scarsella.

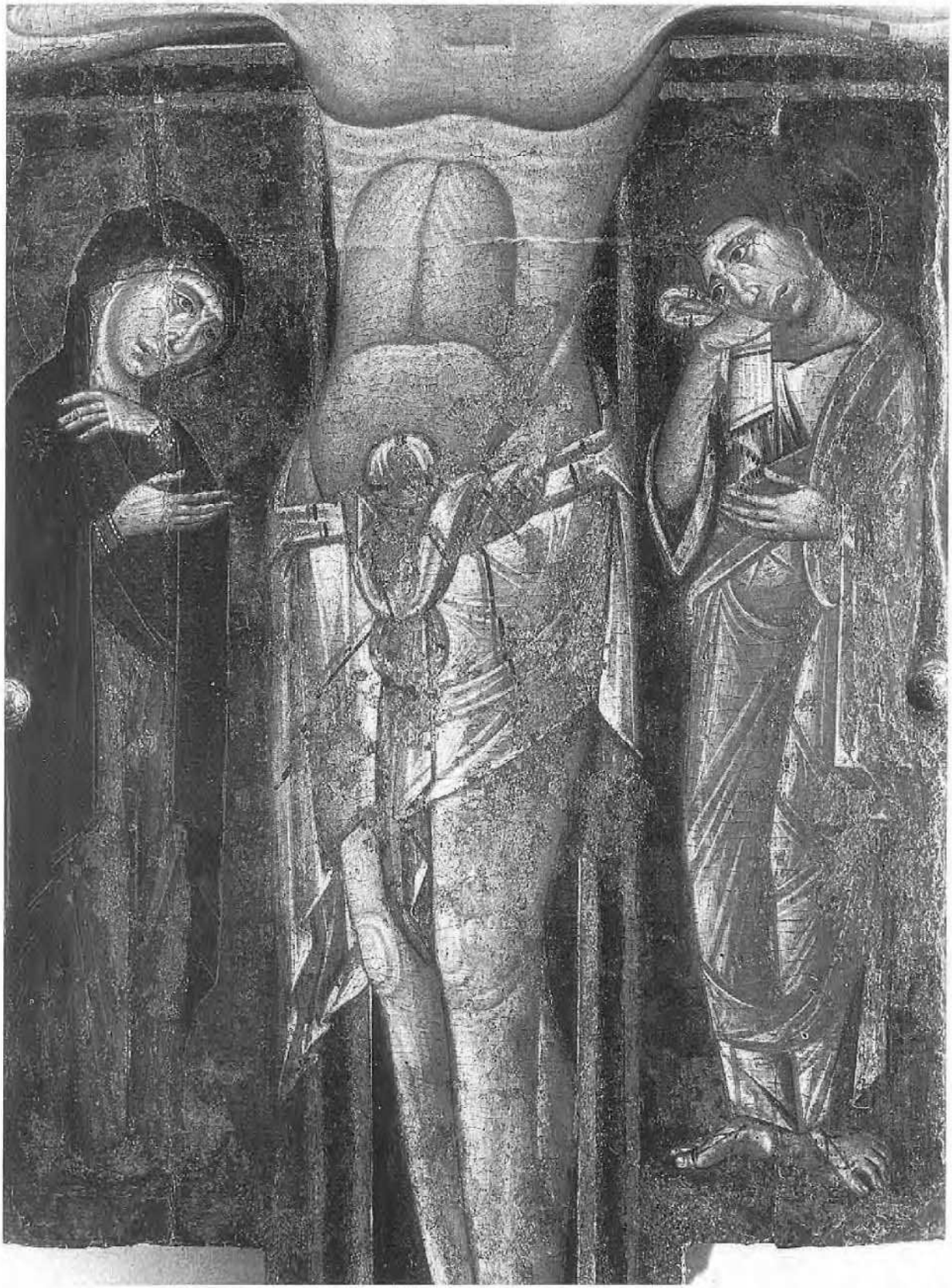
FIRENZE, Battistero.

14. Telamone, particolare della volta della scarsella.
FIRENZE, Battistero.

15. Due Profeti, particolare della decorazione musiva.
FIRENZE, Battistero.



16. Berlinghiero, Crocifisso dipinto.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

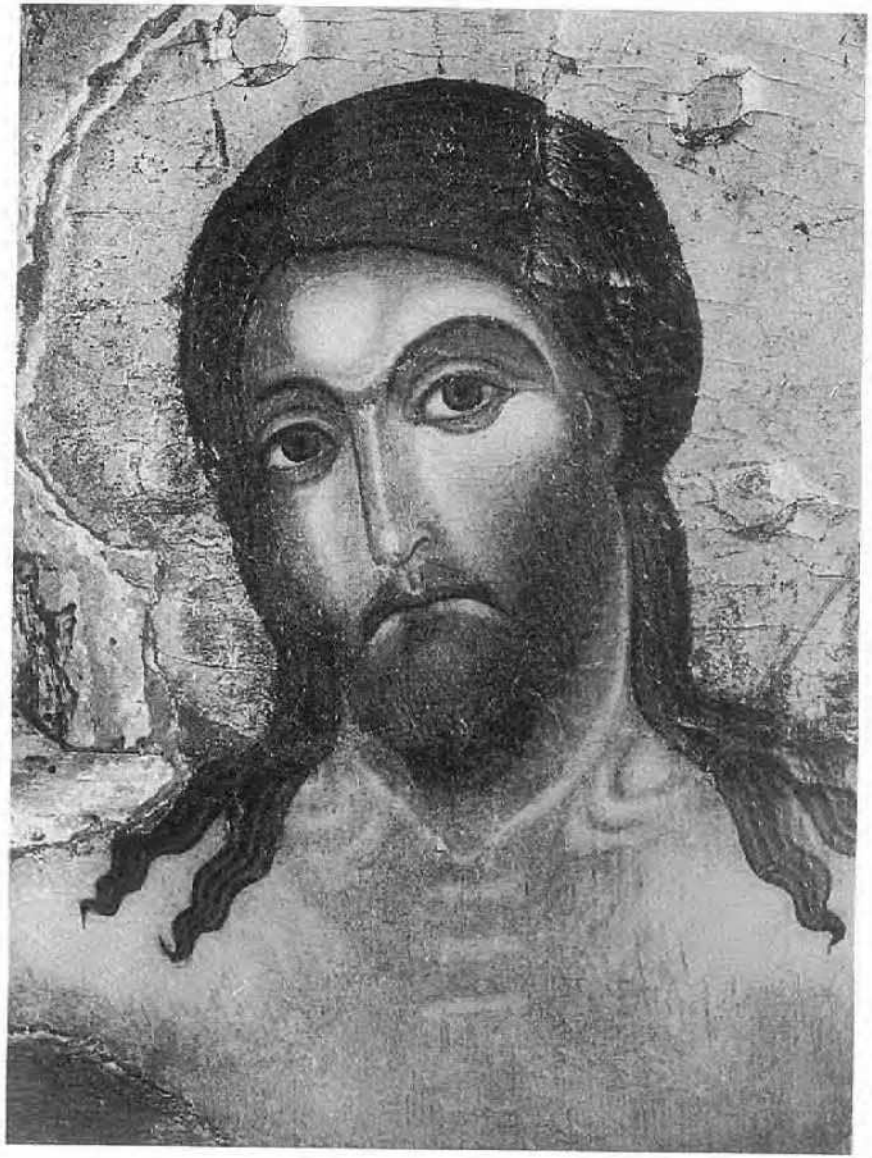


17. Berlinghiero, Crocifisso dipinto (particolare).
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

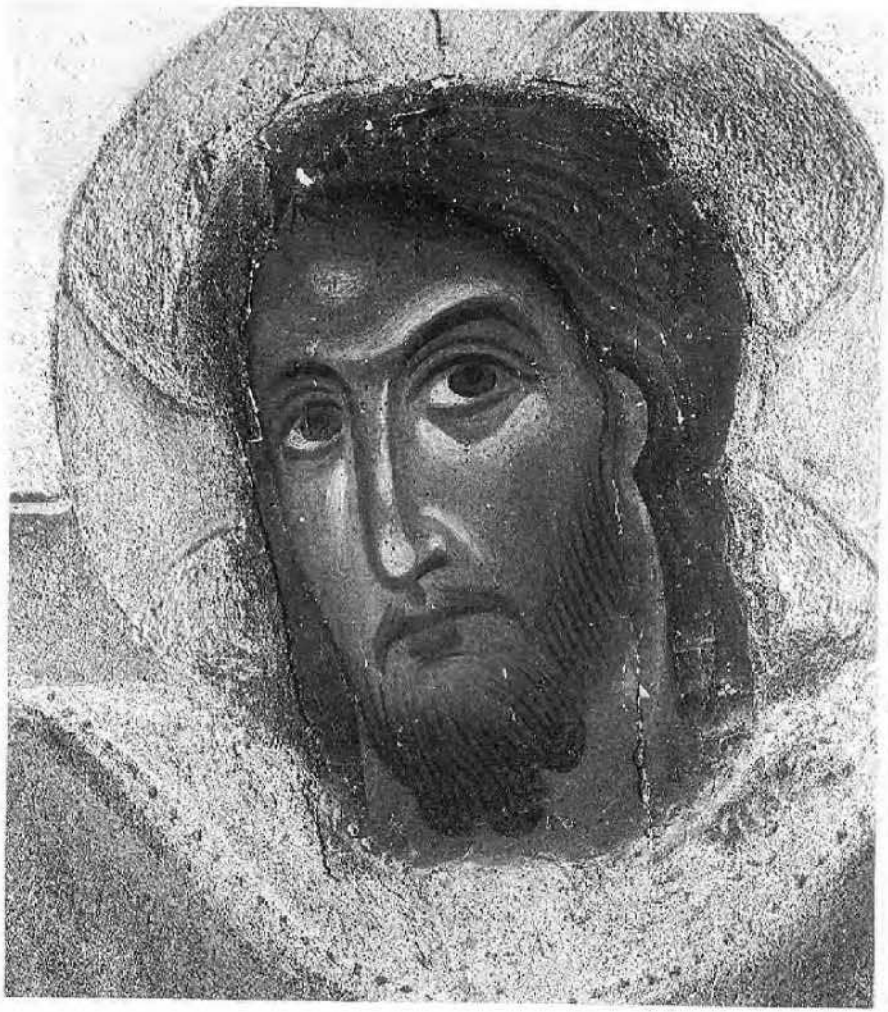
18. Berlinghiero, Crocifisso dipinto (particolare).
Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

19. Berlinghiero, San Lorenzo e una Santa.
Fucecchio, Museo.

20. Berlinghiero, Due Santi (particolare di un tabernacolo).
Cleveland, Museum of Fine Arts.

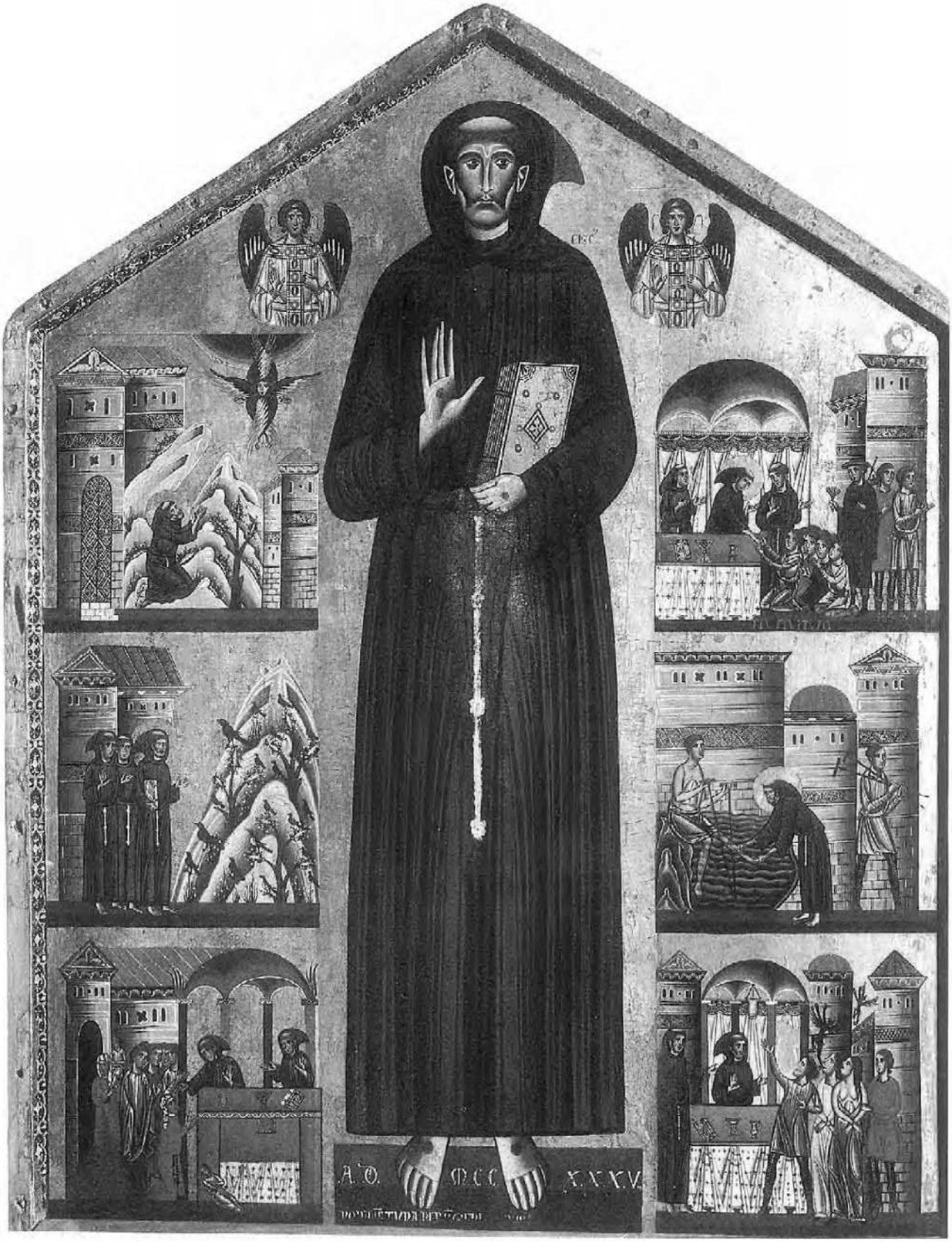


21. Berlinghiero (Vicino a), Testa di Cristo (frammento di un Crocifisso).
Avignone, Musée du Petit Palais.

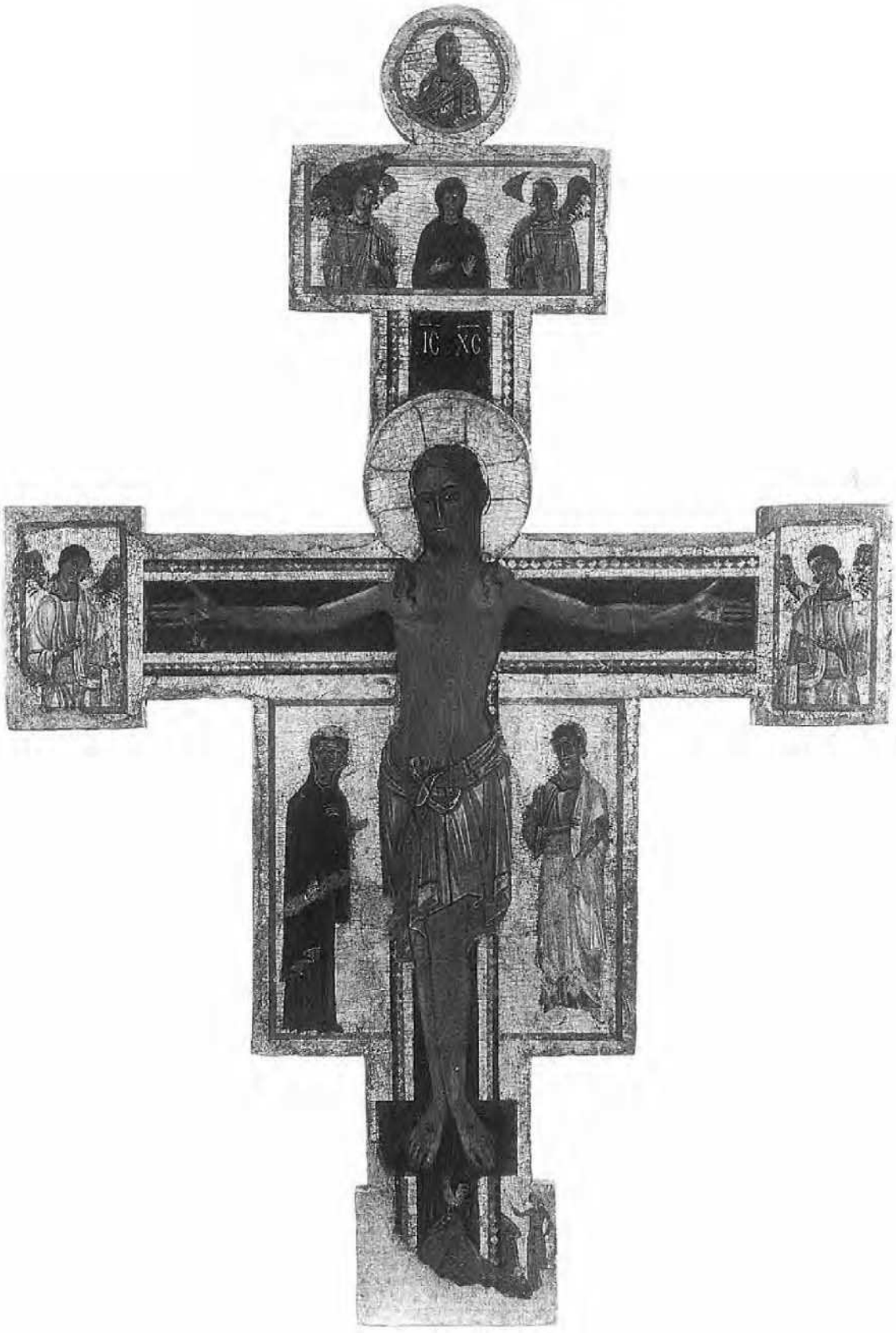


22. Pittore Pisano, Testa di Cristo (frammento di un Crocifisso).
Calci (Pisa), Pieve.

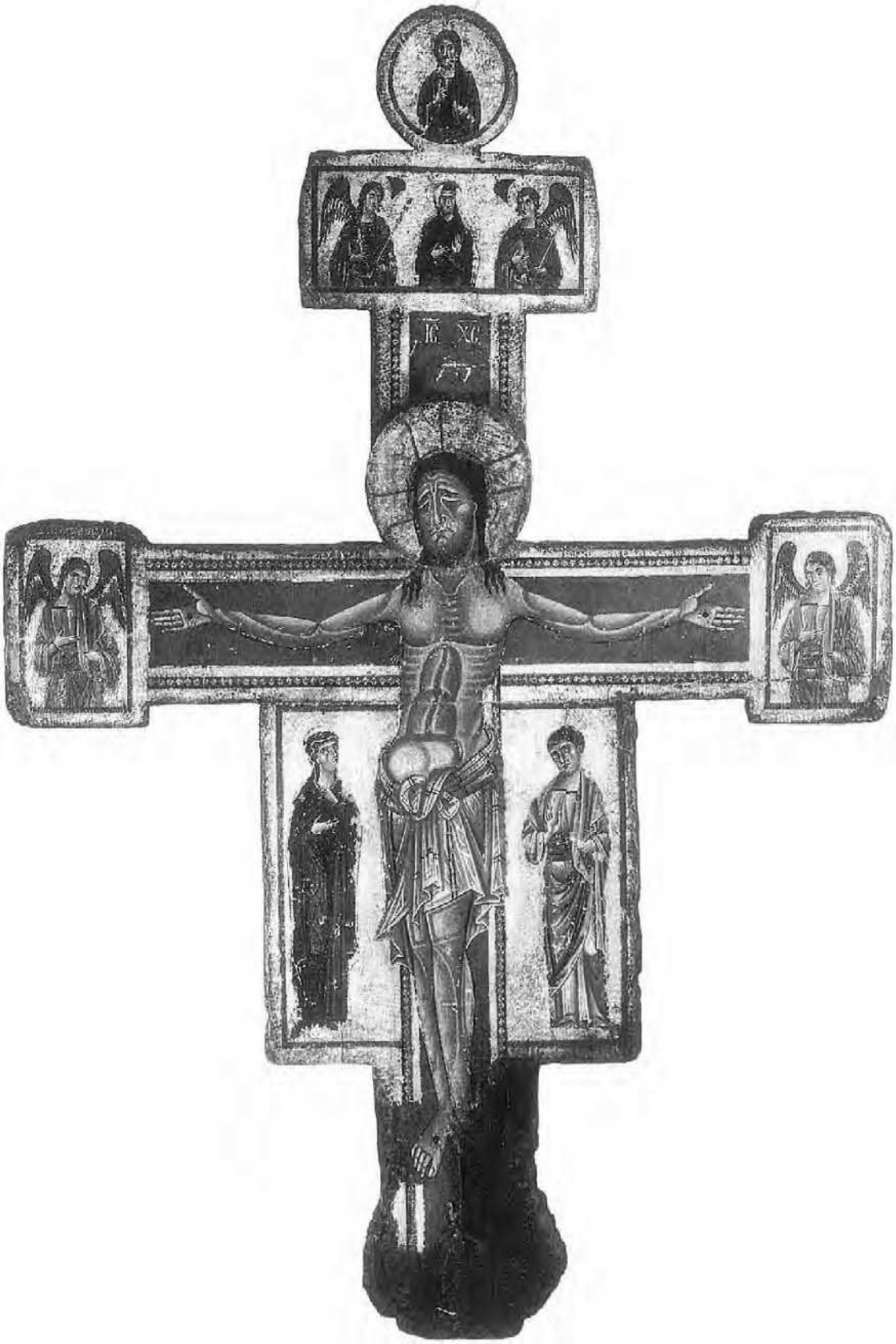
23. GIUNTA PISANO, San Francesco e sei episodi della sua vita.
PISA, Museo Nazionale di San Matteo.



24. Bonaventura di Berlinghiero, San Francesco e sei episodi della sua vita.
Pescia, San Francesco.



25. Maestro del Bigallo, Crocifisso dipinto.
Firenze, Museo del Bigallo.



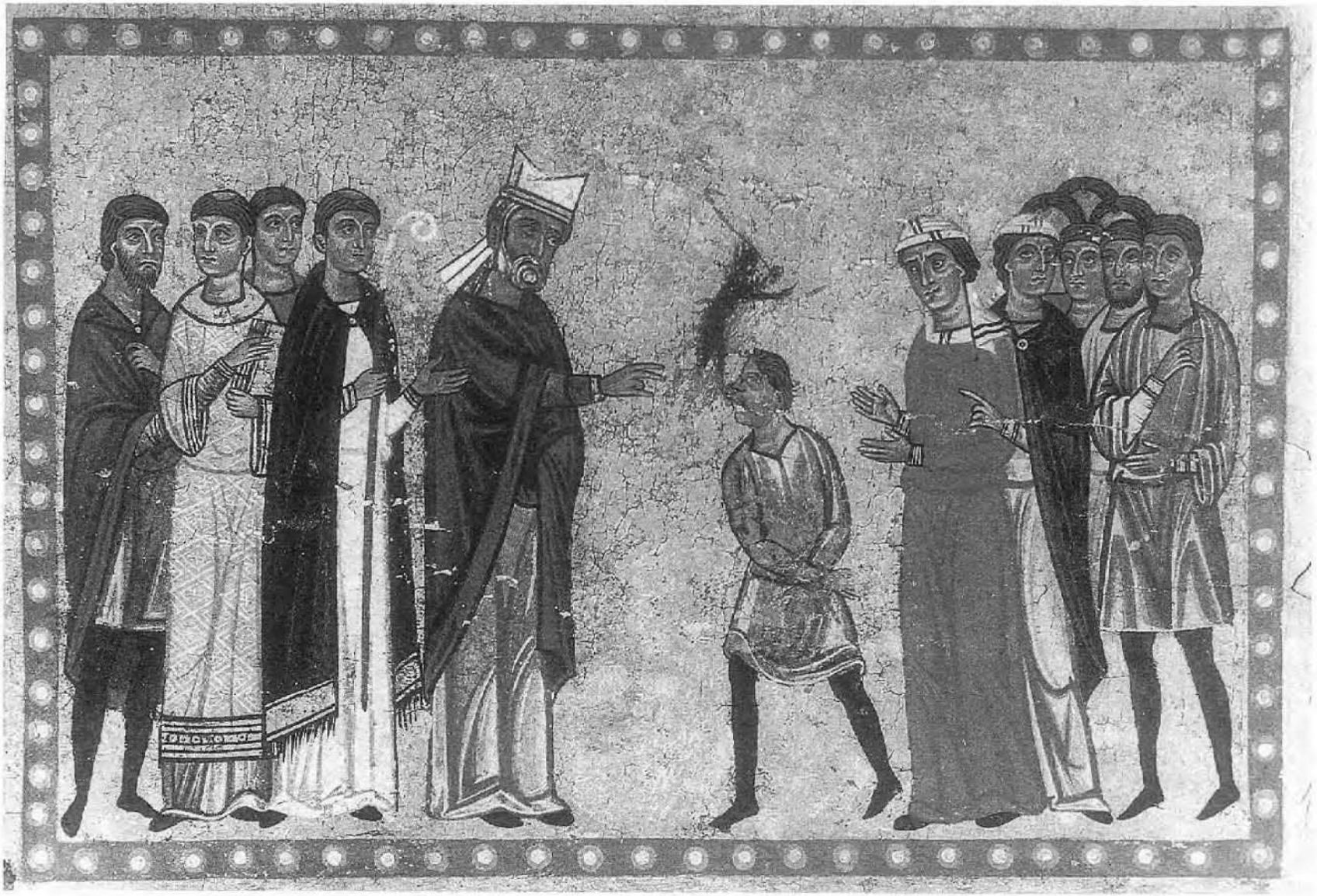
26. Maestro del Bigallo, Crocifisso dipinto.
Chicago, Art Institute.

27. Maestro del Bigallo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Firenze, collezione Acton.

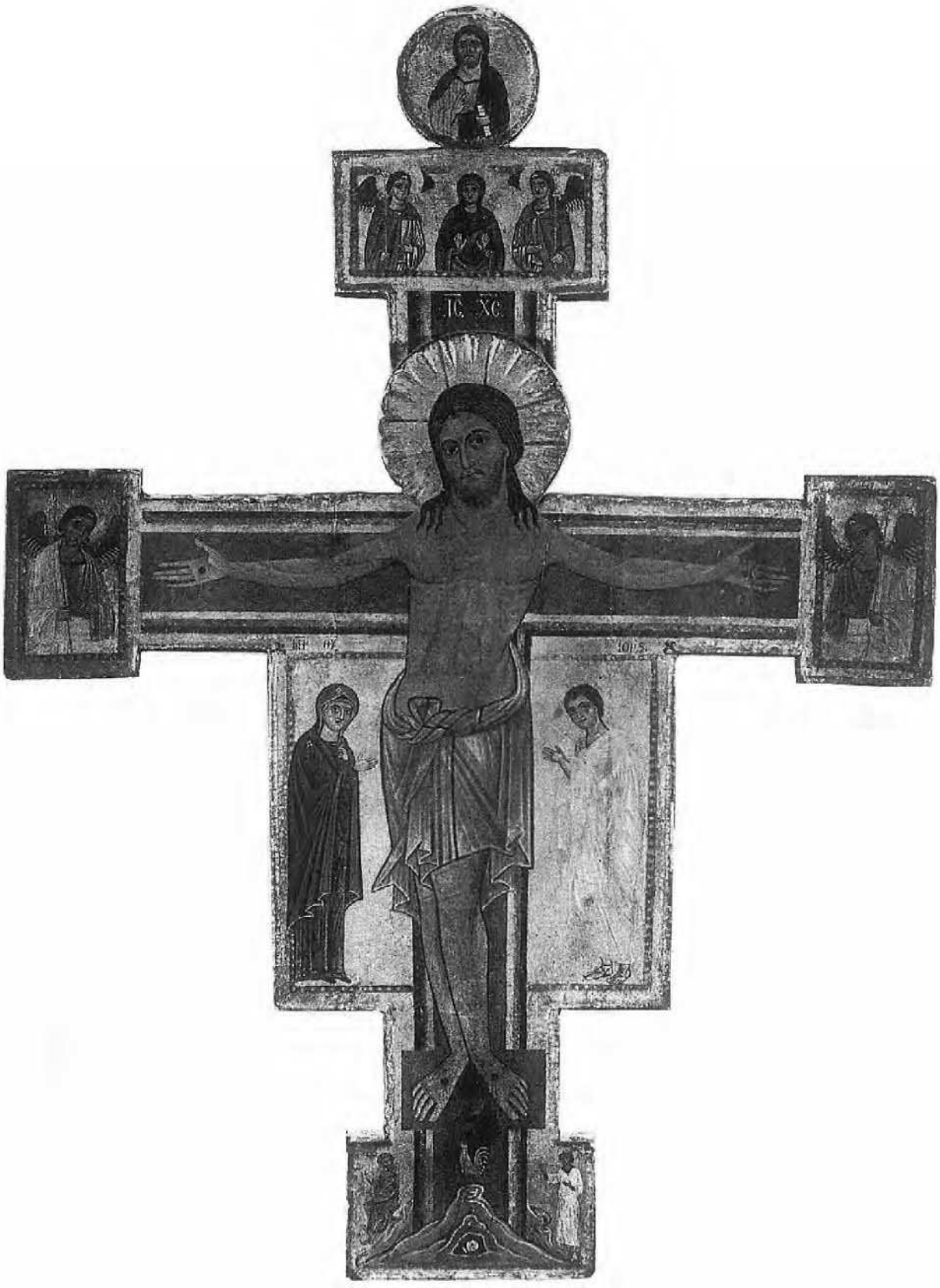
28. MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
NANTES, Musée des Beaux-Arts.

29. Maestro del Bigallo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Zurigo (già), collezione privata.

30. Maestro del Bigallo, Madonna col Bambino in trono.
Firenze (dintorni), La Quiete, Conservatorio delle Montalve.



31. Maestro del Bigallo, San Zanobi libera un indemoniato (particolare del dossale).
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



32. Maestro del Bicallo, Crocifisso dipinto.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

33. Maestro del Bigallo, La Madonna tra due angeli e il Redentore benedicente, particolare della cimasa del Crocifisso.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

34. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino e due angeli.
Peccioli, San Verano.

35. Pittore affine al Maestro di Tressa, Madonna col Bambino.
Fiesole, Museo Bandini.

36. Maestro di Tressa, Madonna col Bambino in trono e sei scene (mutile) della sua vita.
Siena, Parrocchiale di Tressa.

37. Maestro di Greve, Madonna col Bambino in trono; Annunciazione.
Firenze, Gallerie.

38. Maestro di Greve, Testa della Madonna (particolare).
Firenze, Gallerie.

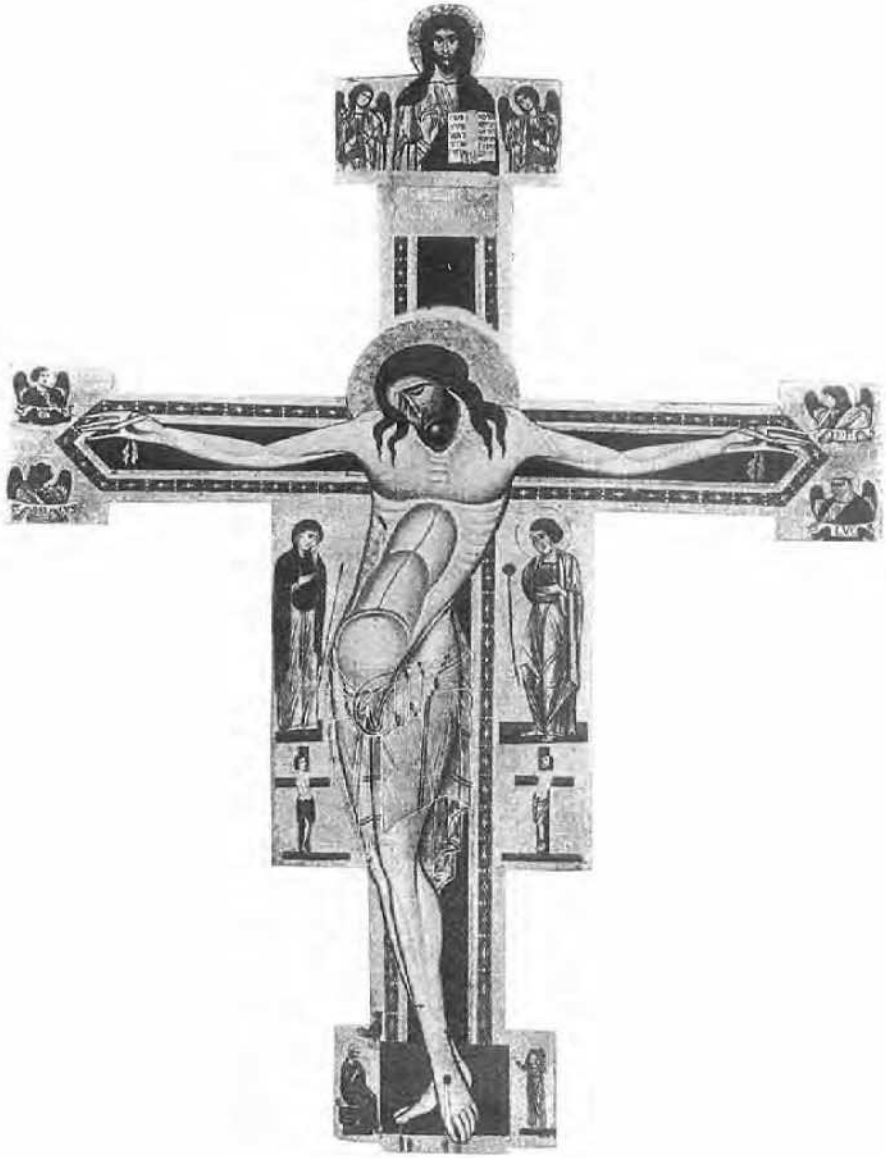
39. Maestro di Greve, Annunciazione (particolare).
Firenze, Gallerie.

40. Maestro di Rovezzano, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Firenze, Sant'Andrea a Rovezzano.

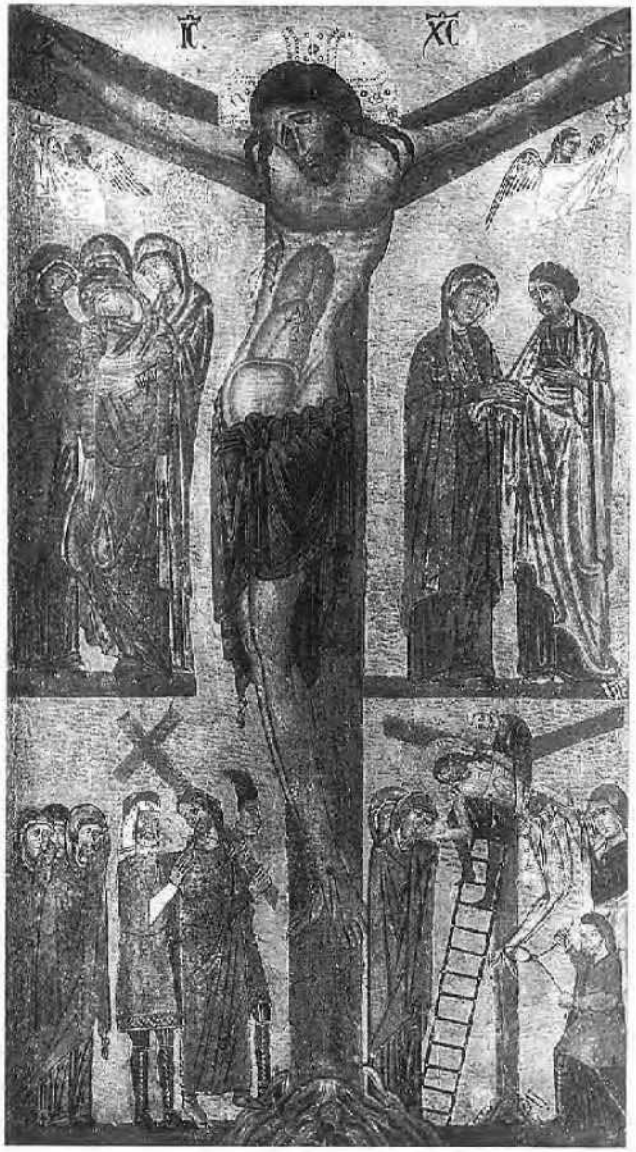
41. Miniatore Fiorentino, La Sapienza.
Firenze, Biblioteca Laurenziana (Cod. Mugellano 2).

42. Miniatore Fiorentino, Salomone.
Firenze, Biblioteca Laurenziana (Cod. Mugellano 2).

43. Pittore romano, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Roma (già), collezione Spiridon.

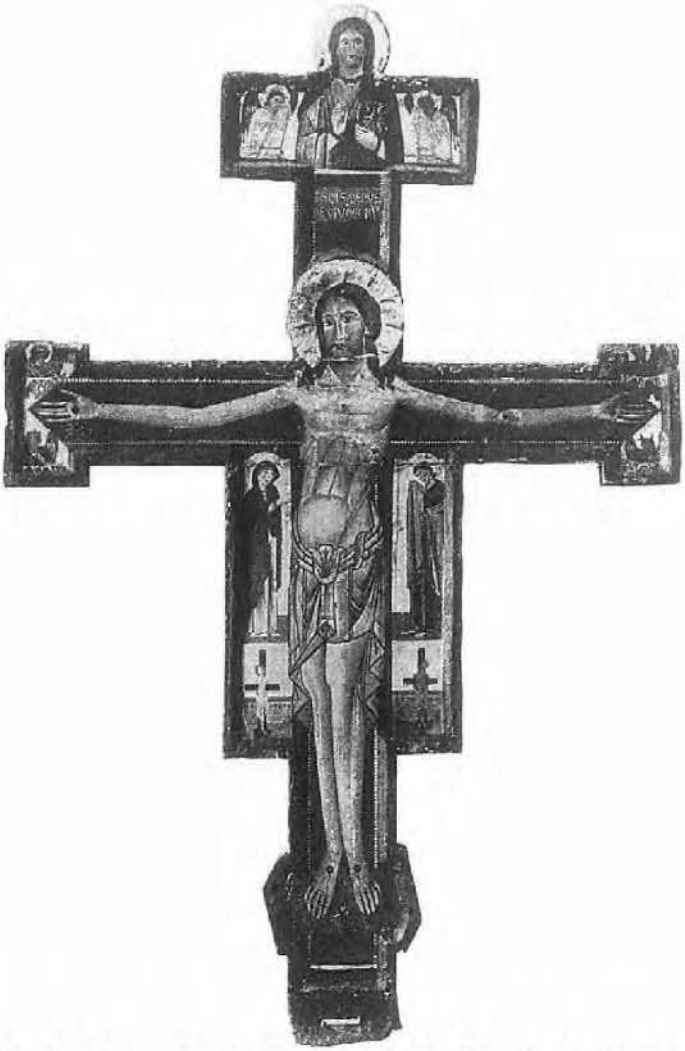


44. Maestro della Croce delle Oblate, Crocifisso dipinto.
Firenze (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate.



45. Maestro della Croce delle Oblate, Andata al Calvario, Crocifissione, Deposizione di Croce (valva di dittico).
Firenze, Galleria degli Uffizi.

46. Bonaventura di Berlinghiero, Il Redentore benedicente e due angeli, particolare del Crocifisso dipinto.
Tereglio, Parrocchiale.



47. Bonaventura di Berlinghiero, Crocifisso dipinto.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

a

b

c

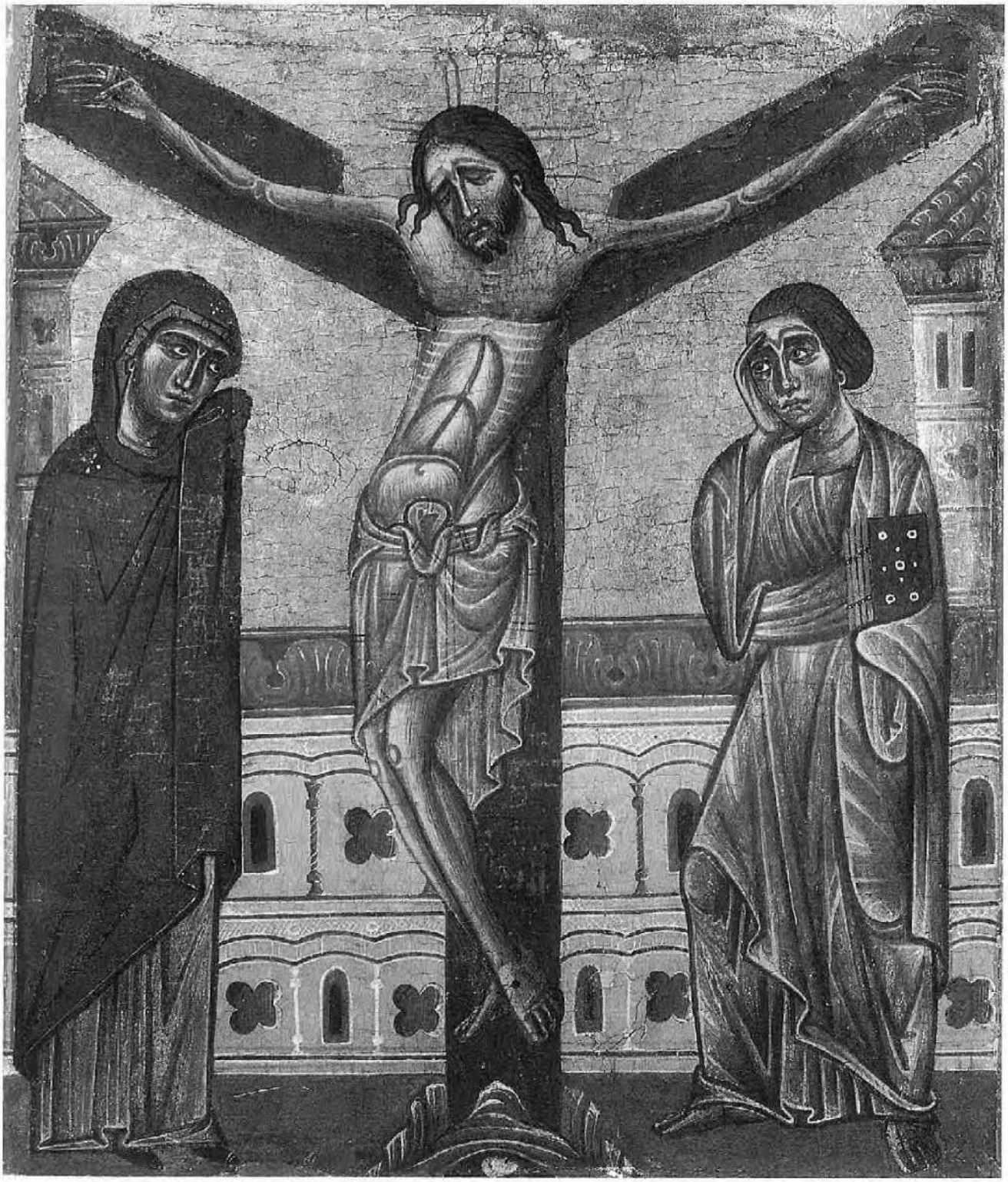
MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE (CERCHIA DEL).

48. Madonna col Bambino in trono e due angeli.

FIRENZE, Galleria dell'Accademia.

48a-c. Crocifissione, Deposizione di Croce, Deposizione nel Sepolcro.

NEW HAVEN, Yale University Art Gallery.

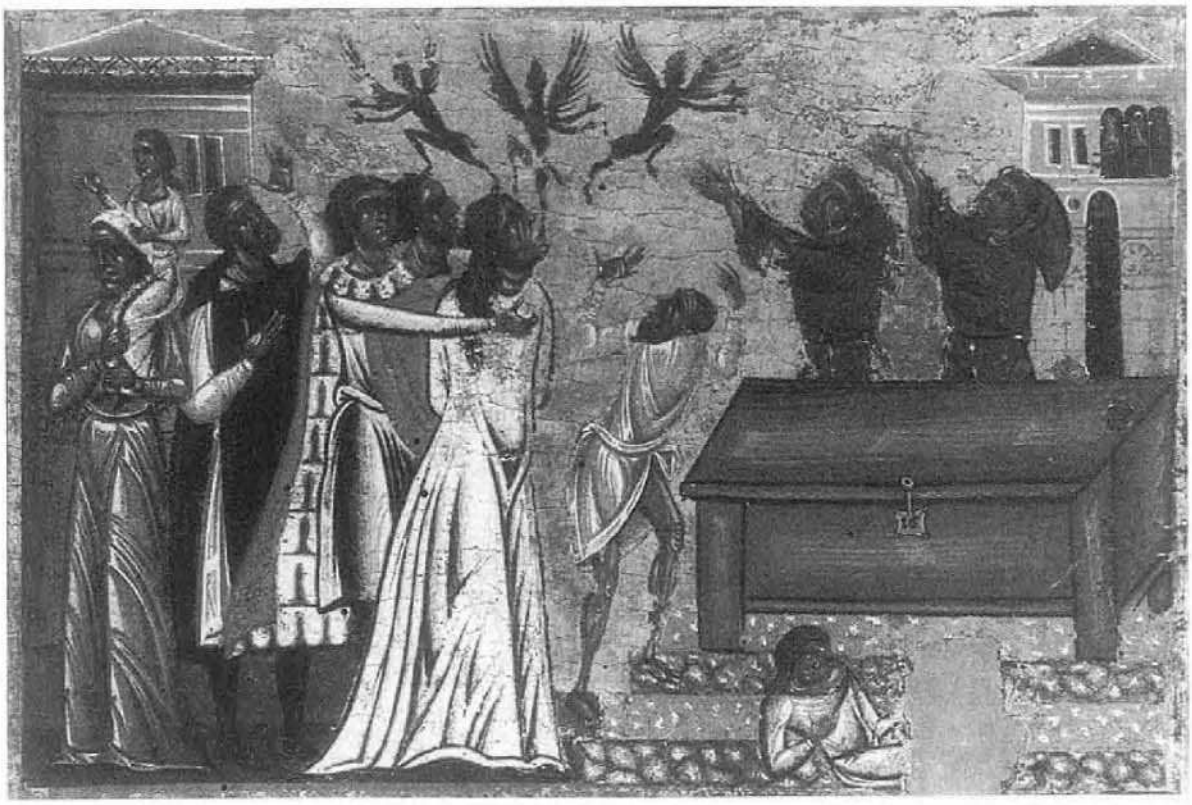


49. Maestro della Croce delle Oblate (Cerchia del), Crocifissione.
New Haven, Yale University Art Gallery.

50. Maestro del San Francesco Bardi, San Francesco e venti episodi della sua leggenda.
Firenze, Santa Croce.

51. Maestro del San Francesco Bardi, San Francesco (particolare).
Firenze, Santa Croce.

52. Maestro del San Francesco Bardi, Angelo (particolare).
Firenze, Santa Croce.



53. Maestro del San Francesco Bardi, La guarigione di un'indemoniata, particolare della tavola con San Francesco e venti storie.
Firenze, Santa Croce.

54. Maestro del San Francesco Bardi (e Coppo di Marcovaldo?), La riconsegna della pecora smarrita particolare della tavola con San Francesco e venti storie.
Firenze, Santa Croce.

55. Maestro del San Francesco Bardi, Stimmate di San Francesco.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

56. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino in trono.
Galliano (Firenze), San Bartolomeo.

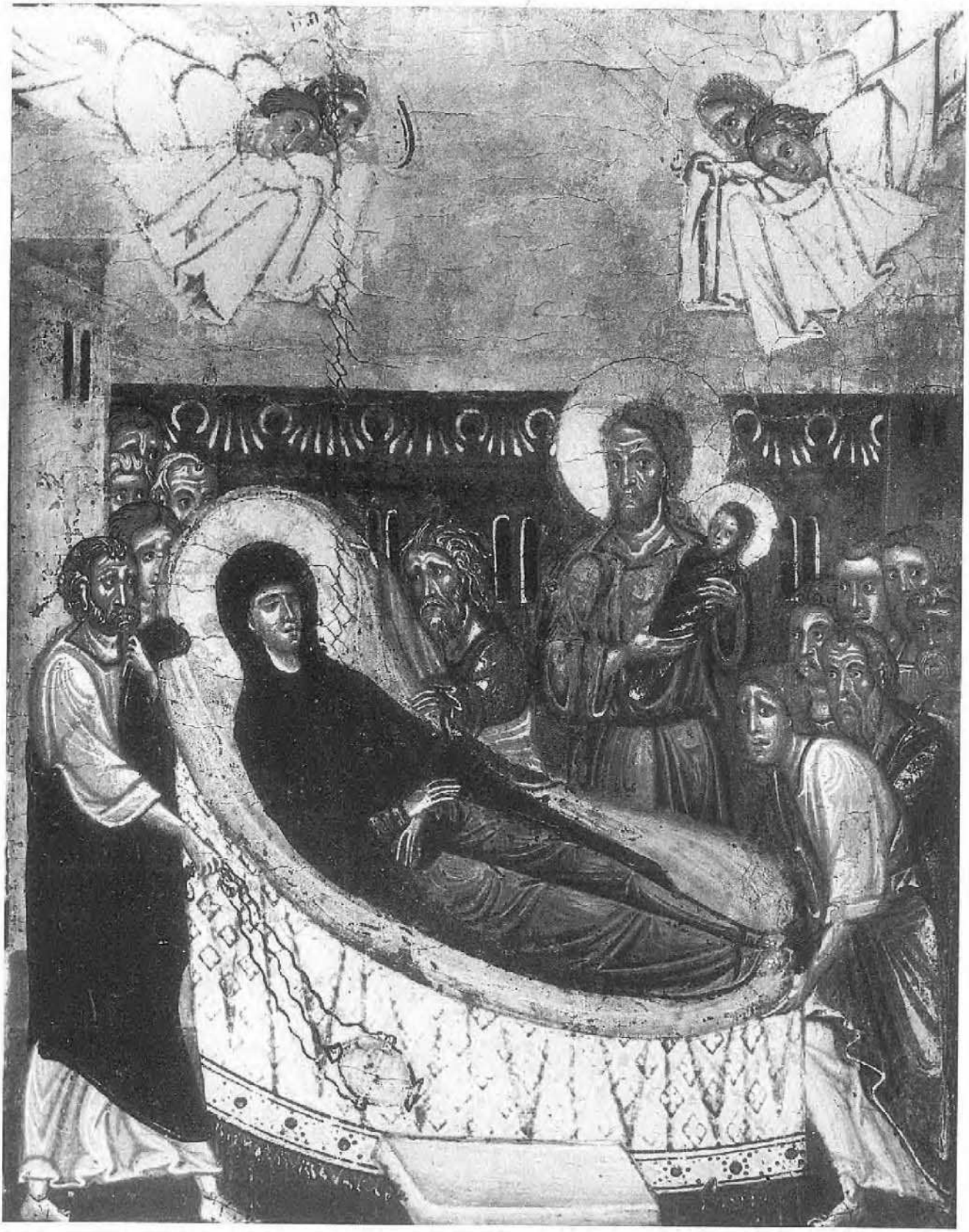
57. Maestro del San Francesco Bardi, Madonna col Bambino.
Ubicazione Ignota.

58. Berlinghiero (Cerchia di), Madonna col Bambino.
Raleigh, North Carolina Museum of Art.

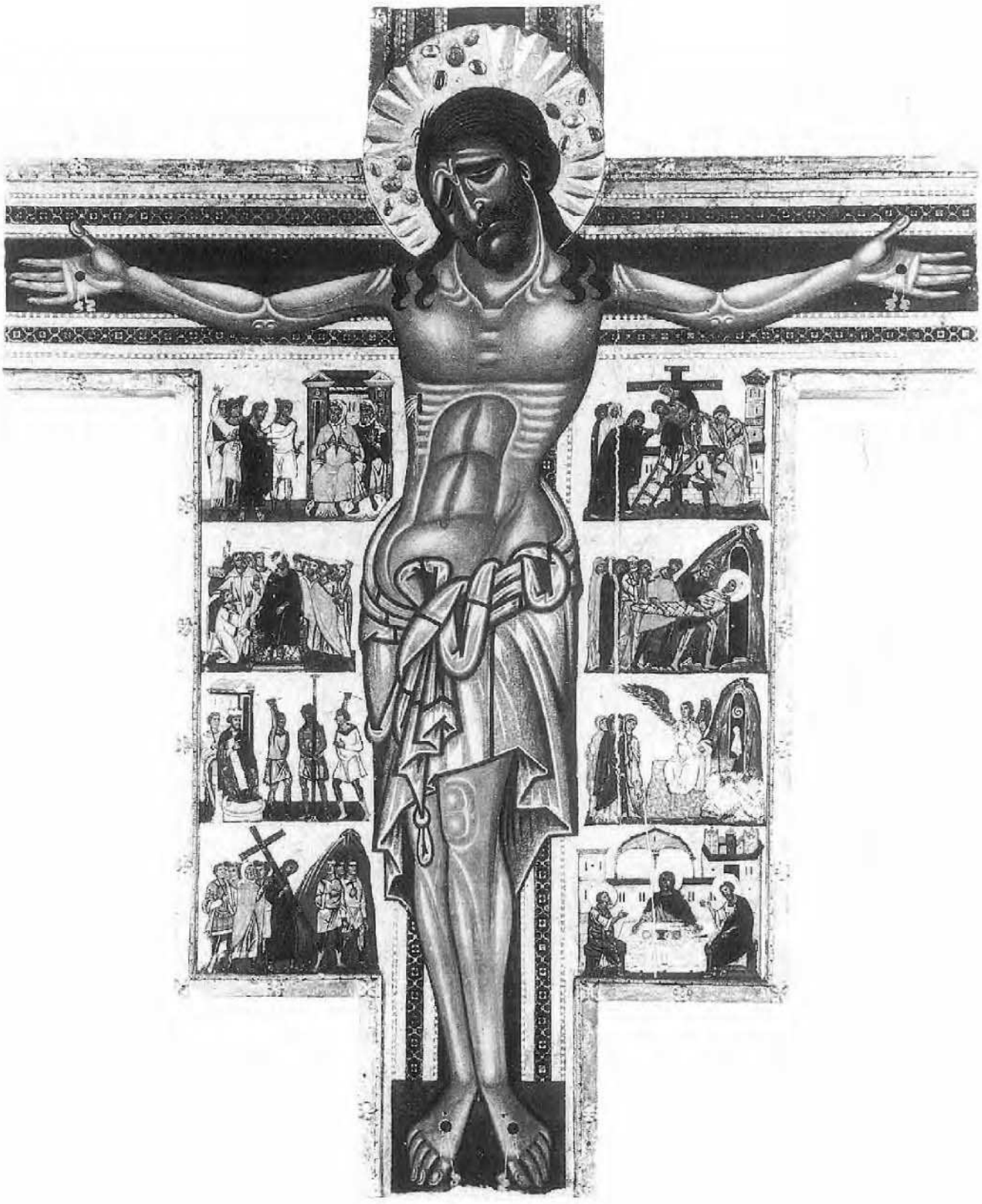
59. Maestro del San Francesco Bardi (Cerchia del),
Madonna col Bambino in trono e diciassette scene della sua vita.
Mosca, Museo Statale di Arti Figurative.

60. Maestro del San Francesco Bardi (Cerchia del),
Madonna col Bambino, particolare.
Mosca, Museo Statale di Arti Figurative.

61. Maestro del San Francesco Bardi (Cerchia del), Adorazione dei Magi, particolare della tavola.
Mosca, Museo Statale di Arti Figurative.



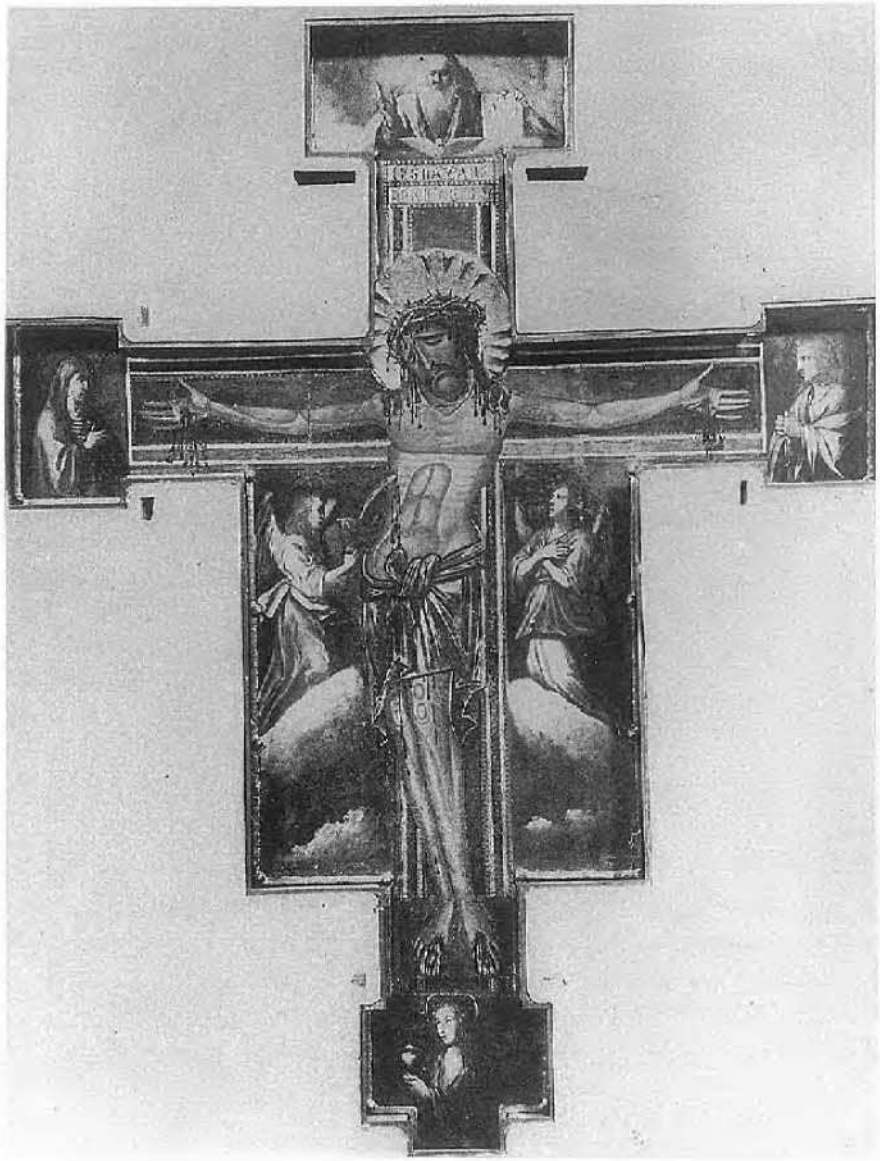
62. Maestro del San Francesco Bardi (Cerchia del), Dormitio Virginis, particolare della tavola.
Mosca, Museo Statale di Arti Figurative.



63. MAESTRO DELLA CROCE n. 434 DEGLI UFFIZI, Crocifisso dipinto e otto storie della Passione di Cristo.

FIRENZE, Galleria degli Uffizi.

64. Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi, Crocifisso dipinto.
Fiesole, Museo Bandini.

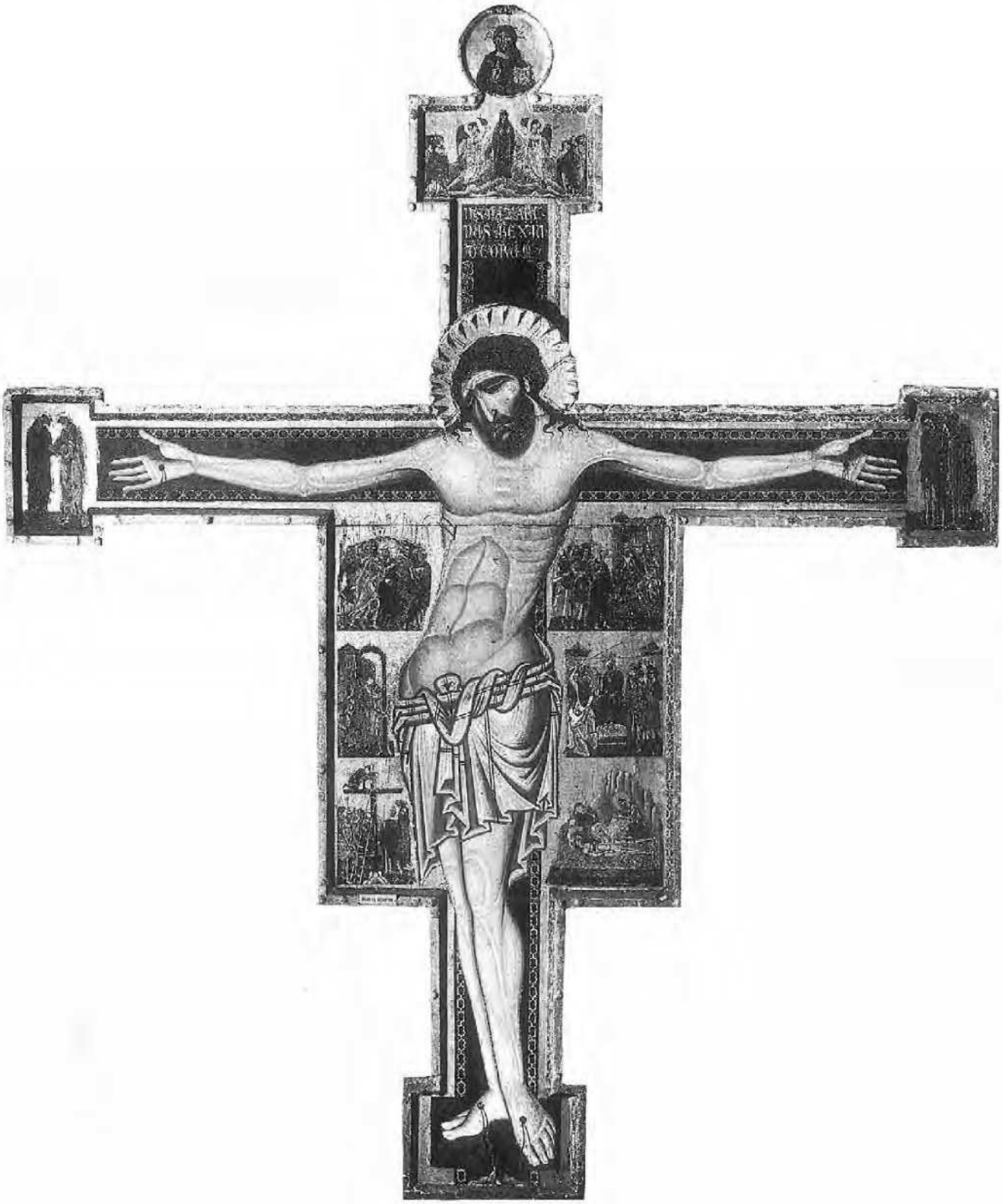


65. Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi, Crocifisso dipinto.
Firenze (dintorni), La Quiete, Conservatorio delle Montalve.

66. Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi (Vicino al), Madonna col Bambino.
Rosano (Firenze), Chiesa del monastero di Santa Maria.

67. Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi, San Francesco e otto storie della sua leggenda.
Pistoia, Museo Civico.

68. Pittore Pisano, Santa Caterina d'Alessandria e otto storie della sua vita.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



69. Coppo di Marcovaldo, Crocifisso dipinto e sei storie della Passione di Cristo.
San Gimignano, Museo Civico.

70. Coppo di Marcovaldo, Cristo nel Sinedrio, particolare del Crocifisso.
San Gimignano, Museo Civico.

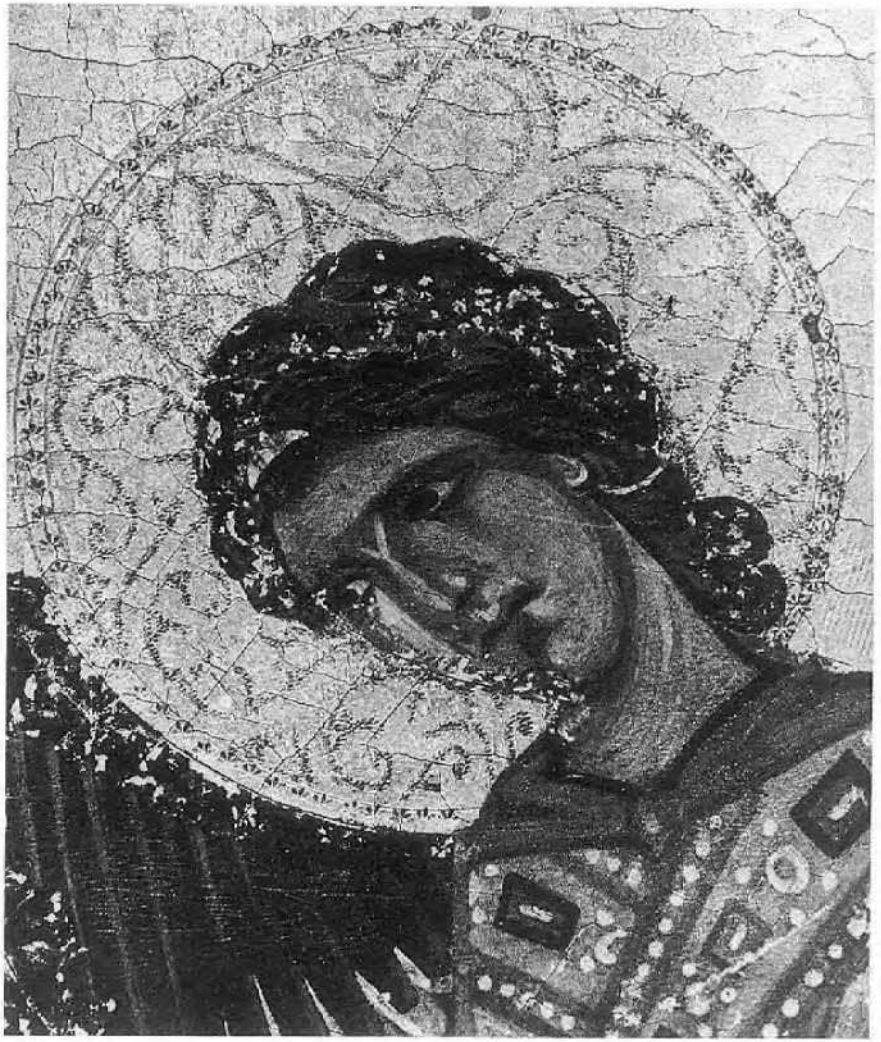
71. Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi, Cristo nel Sinedrio, particolare del Crocifisso.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

72. Coppo di Marcovaldo (e Pittore Senese del primo Trecento), Madonna col Bambino in trono e due angeli.

Siena, Santa Maria dei Servi.

73. Coppo di Marcovaldo, Radiografia della testa della Madonna.
Siena, Maria dei Servi.

74. Pittore Senese, Angelo (particolare).
Orvieto, Santa Maria dei Servi.

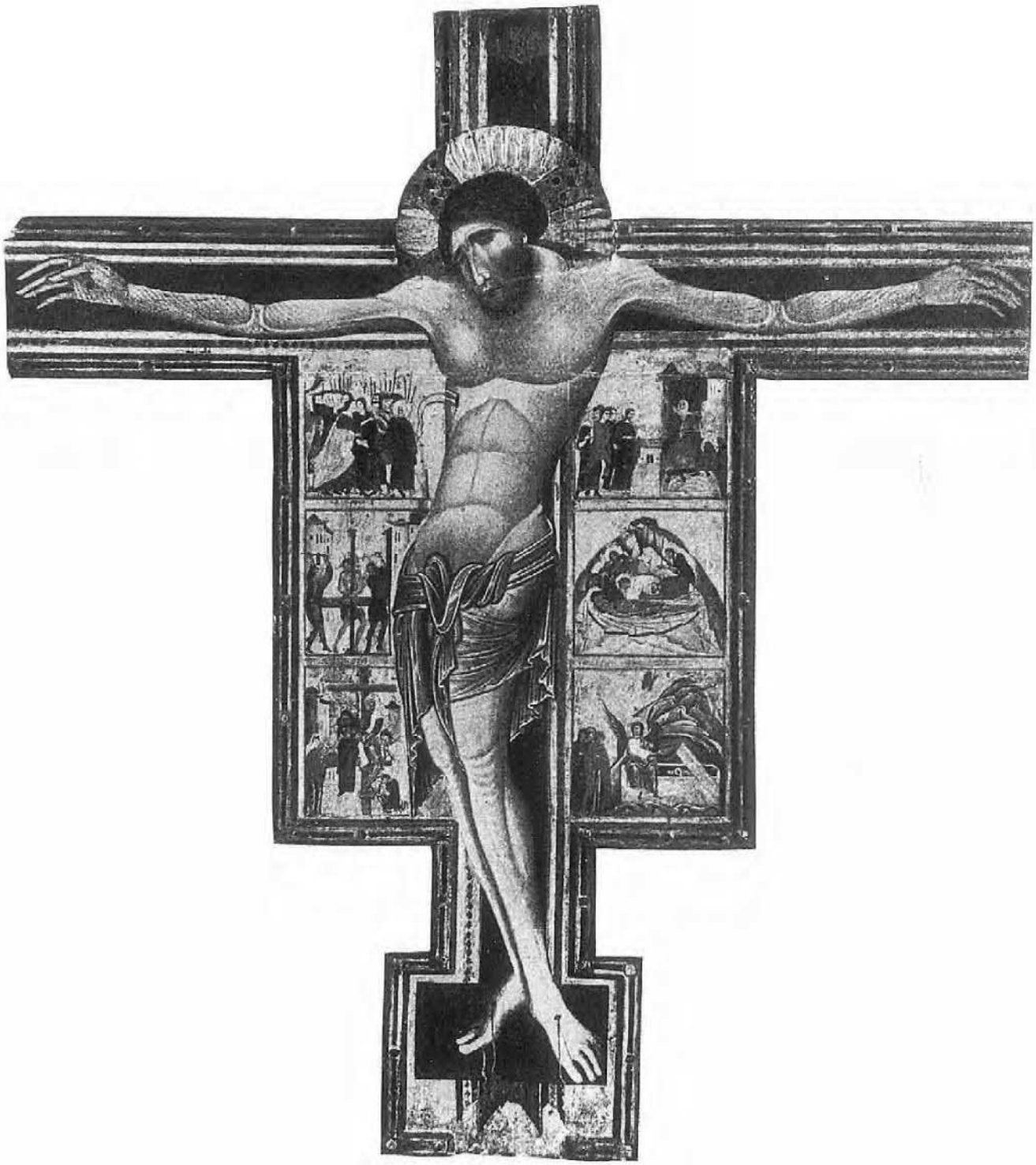


75. Coppo di Marcovaldo, Angelo (particolare).
Siena, Santa Maria dei Servi.

76. Coppo di Marcovaldo, San Michele Arcangelo in trono e sei storie della sua leggenda.
(già a) Vico L'Abate (Firenze), Sant'Angelo.

77. Coppo di Marcovaldo, San Michele prepara il Trono Celeste particolare del dossale.
Vico L'Abate (Firenze), Sant'Angelo (già).

78. Coppo di Marcovaldo, San Michele sconfigge i demoni, particolare del dossale.
Vico L'Abate (Firenze), Sant'Angelo (già).



79. Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, Crocifisso dipinto e sei storie della Passione di Cristo.

Pistoia, Duomo.

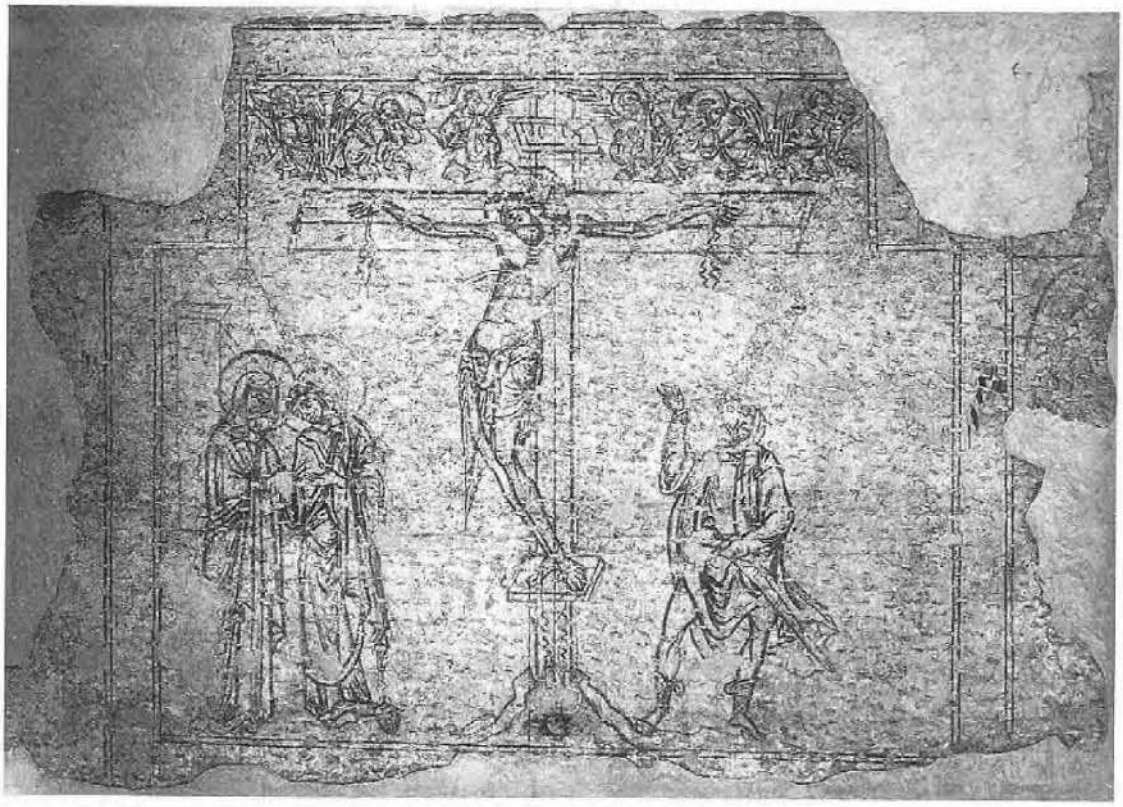
80. Coppo di Marcovaldo, Compianto sul Cristo morto, particolare del Crocifisso.

Pistoia, Duomo.

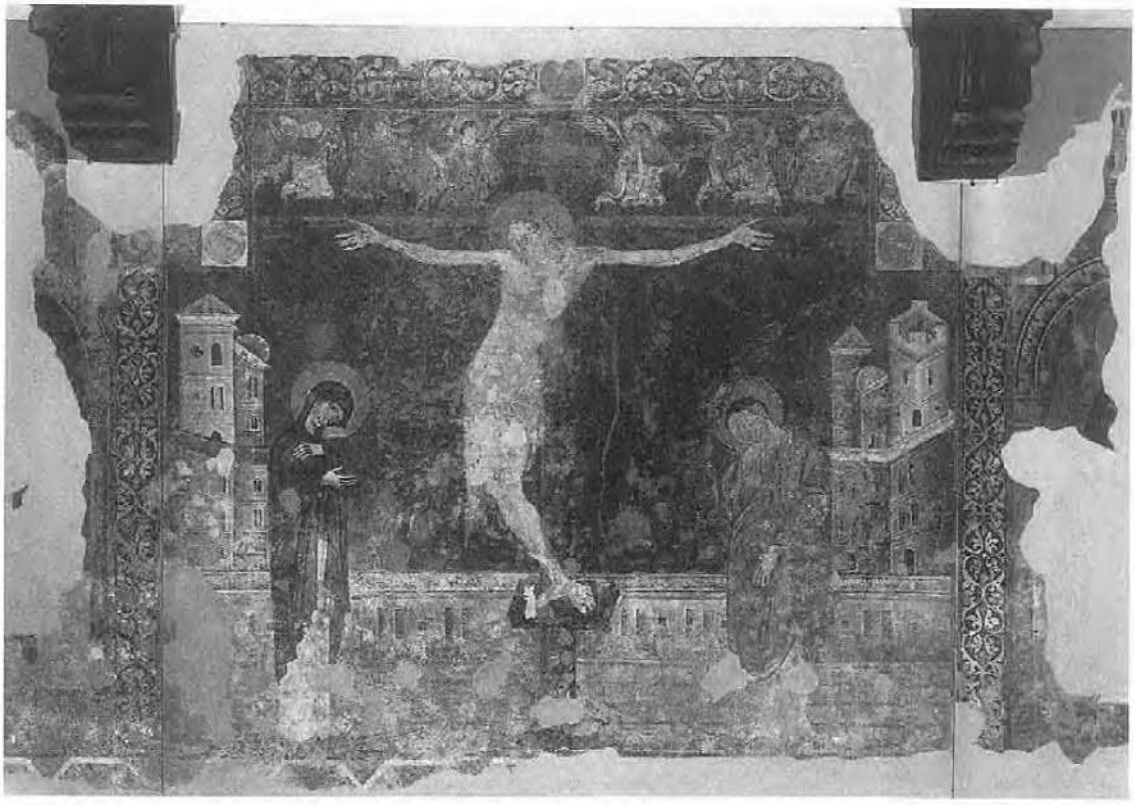
81. Salerno di Coppo, Cristo nel Sinedrio, particolare del Crocifisso.

Pistoia, Duomo.

82. Salerno di Coppo, Madonna col Bambino.
Pistoia, Duomo.

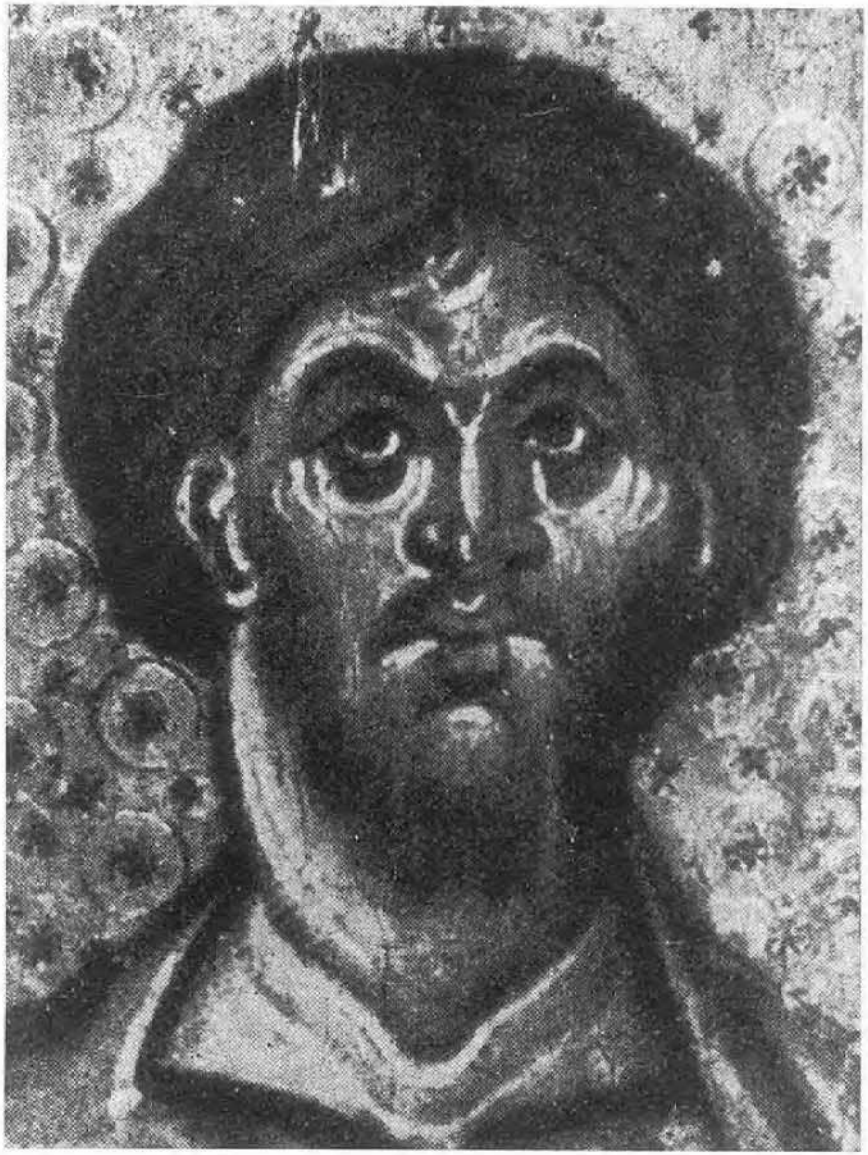


83. Coppo di Marcovaldo (e Salerno di Coppo?), Crocifissione (sinopia).
Pistoia, San Domenico, Sala capitolare.



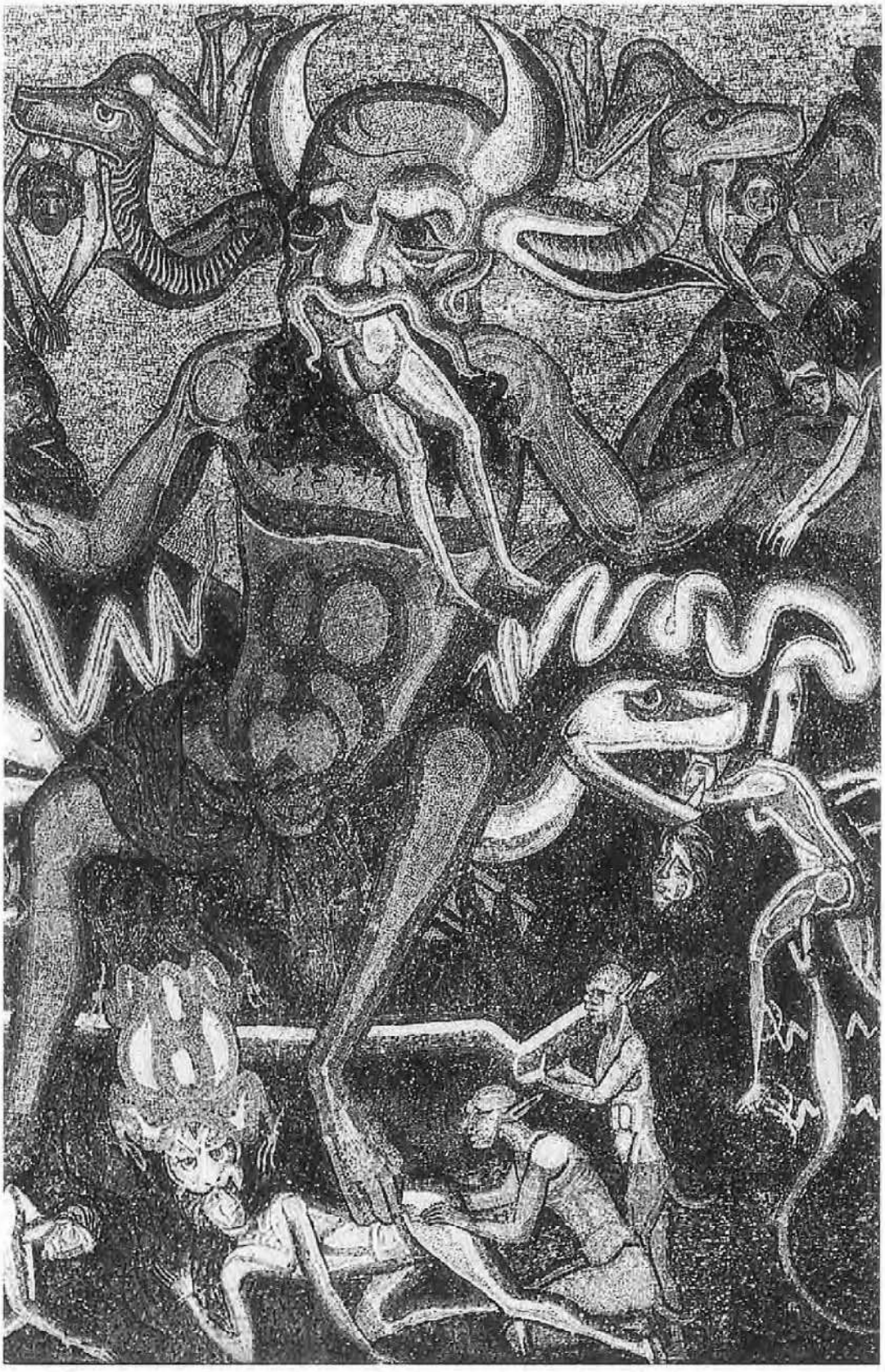
84. Coppo di Marcovaldo (e Salerno di Coppo?), Crocifissione.
Pistoia, San Domenico, Sala Capitolare.

85. Coppo di Marcovaldo (e Salerno di Coppo?), Madonna col Bambino in trono tra due angeli; Annunciazione e Pie Donne al Sepolcro; i dodici Apostoli.
Firenze, Santa Maria Maggiore.



86. Coppo di Marcovaldo, Apostolo (particolare).
Firenze, Santa Maria Maggiore.

87. Salerno di Coppo (?), Angelo (particolare).
Firenze, Santa Maria Maggiore.



88. Coppo di Marcovaldo, L'Inferno (particolare).
Firenze, Battistero di San Giovanni.

89. Pittore Lucchese, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Colonia, Wallraf Richartz Museum.

90. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino in trono.
Firenze, Galleria dell'Accademia.

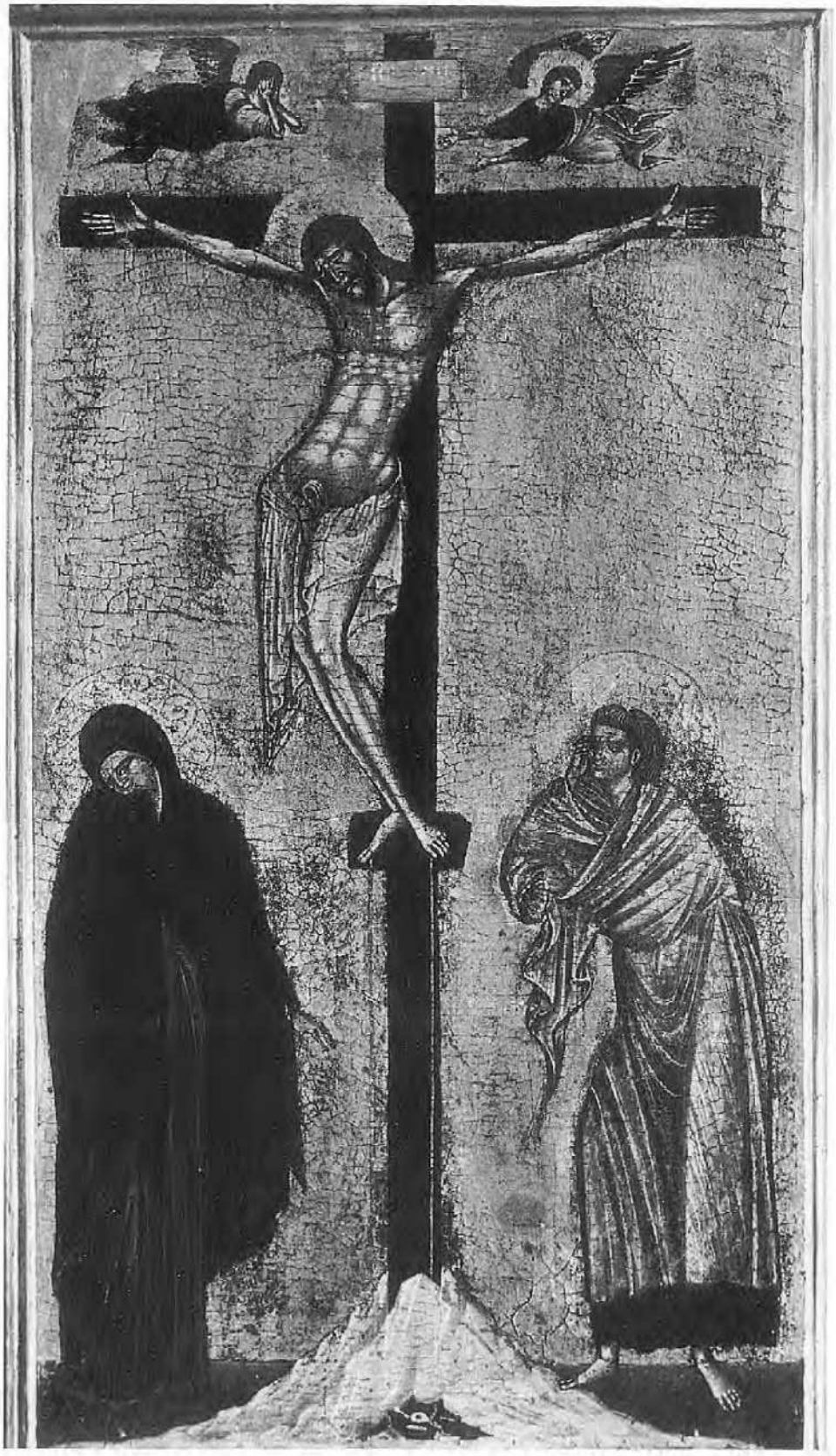
91. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

92. Pittore Fiorentino (?), Madonna col Bambino.
Siena, Pinacoteca Nazionale.

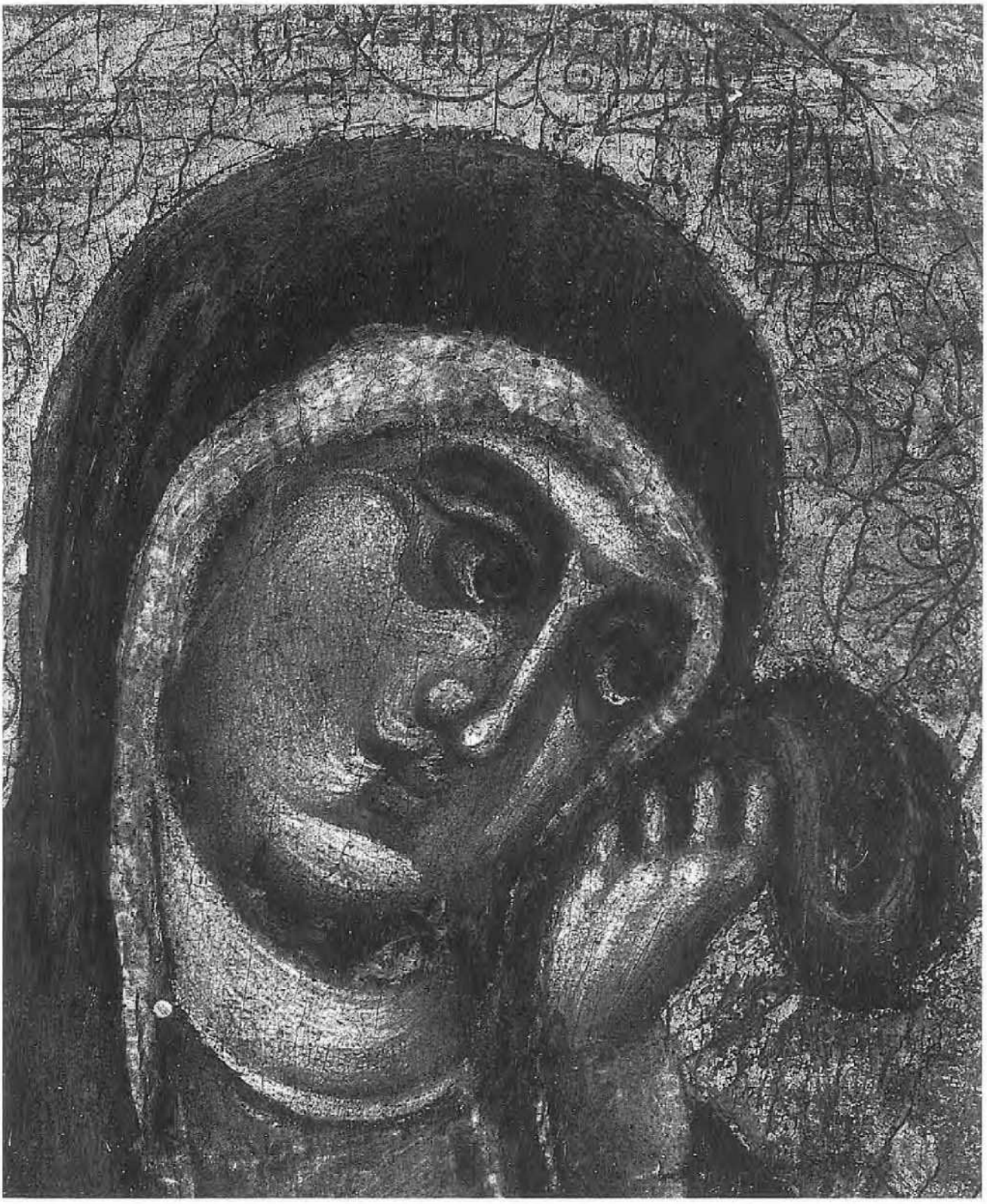
93. Pittore Pisano, Madonna col Bambino e sei scene laterali (mutile).
Pomarance, Chiesa parrocchiale.

94. Pittore Pisano, Madonna col Bambino e due angeli.
Firenze, Collezione Acton.

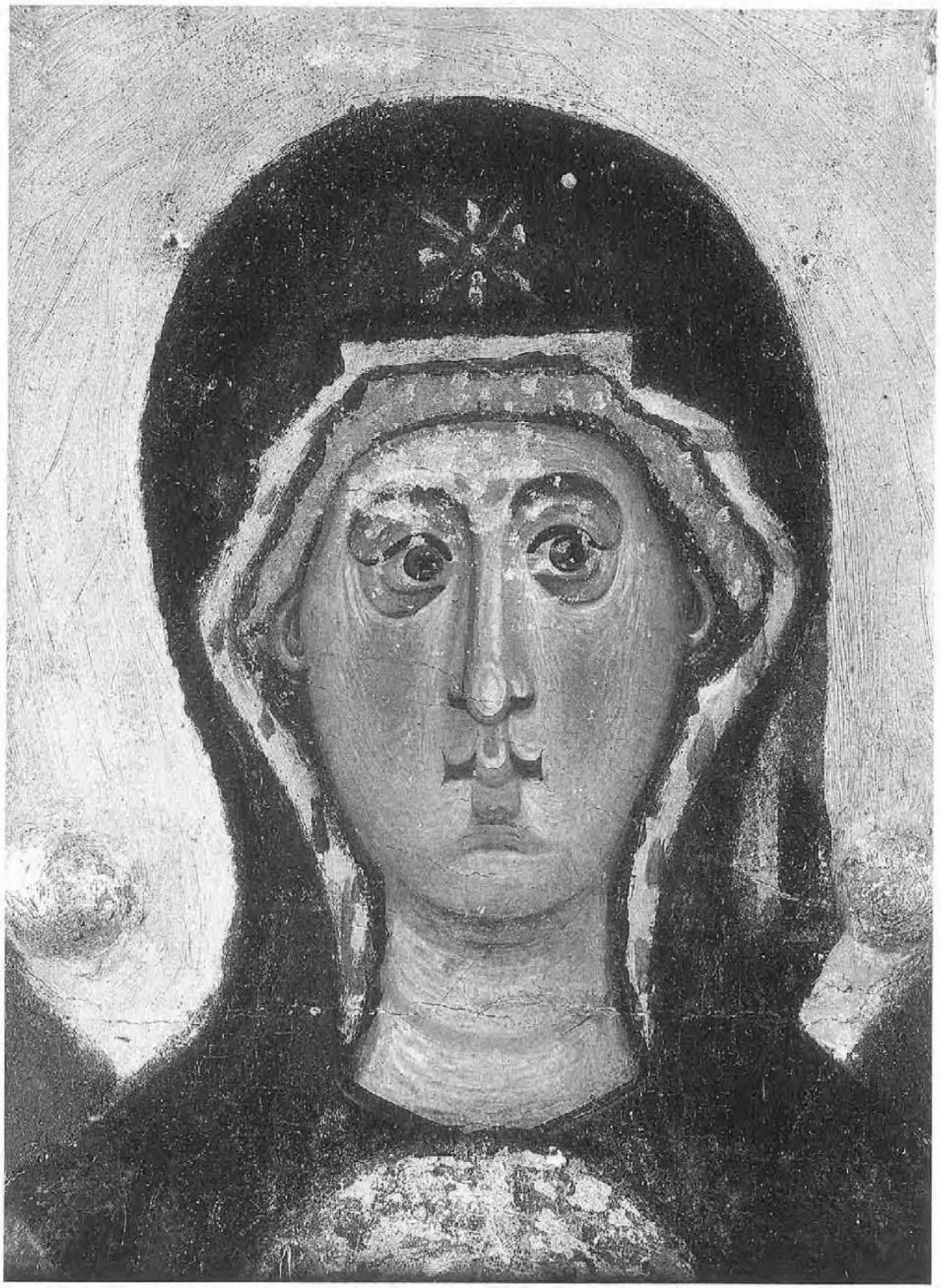
95. Pittore Pisano, Madonna col Bambino e due angeli.
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.



96. Pittore Fiorentino, Crocifissione.
Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.

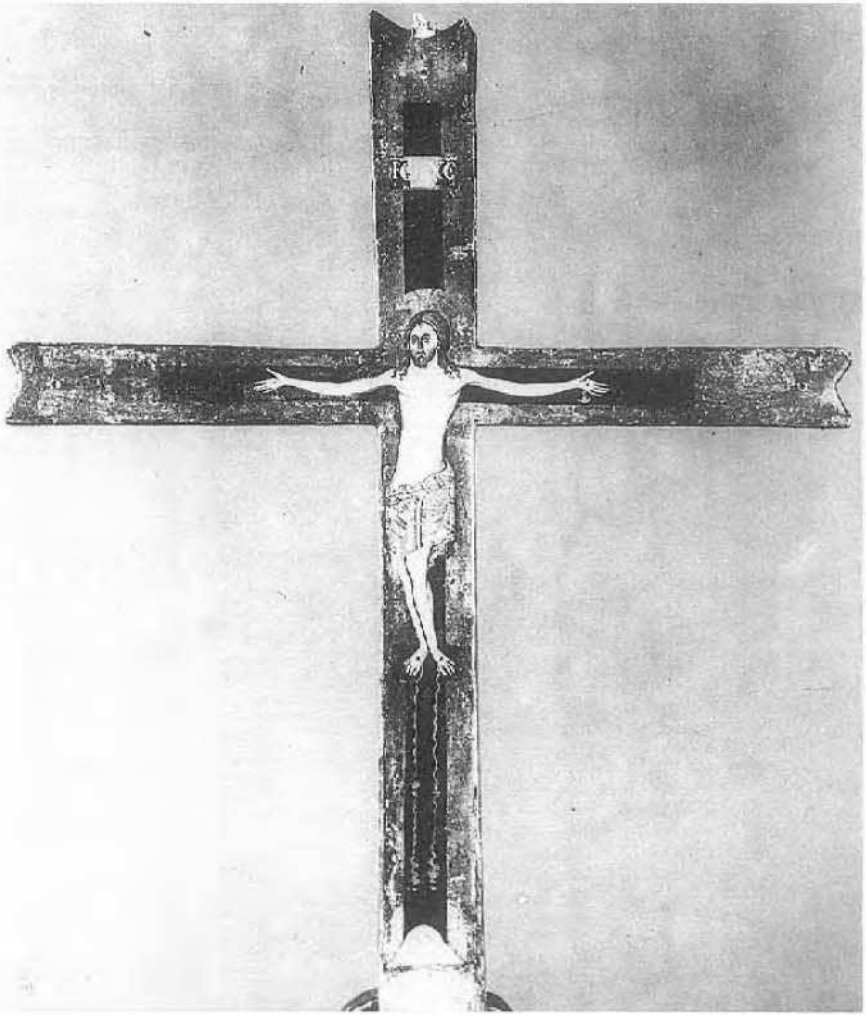


97. Giunta Pisano, Madonna dolente (particolare).
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

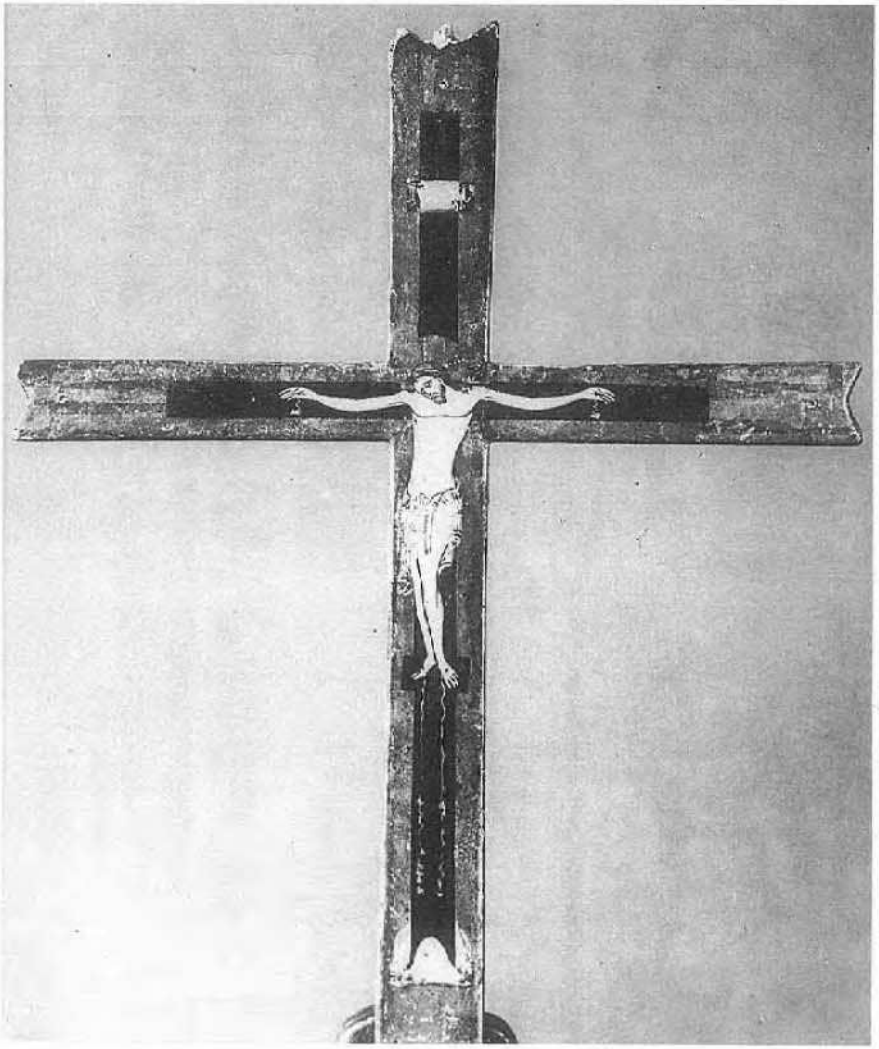


98. Maestro di Santa Maria Primerana, Madonna (particolare).
Fiesole, Santa Maria Primerana.

99. Maestro di Santa Maria Primerana, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Fiesole, Santa Maria Primerana.

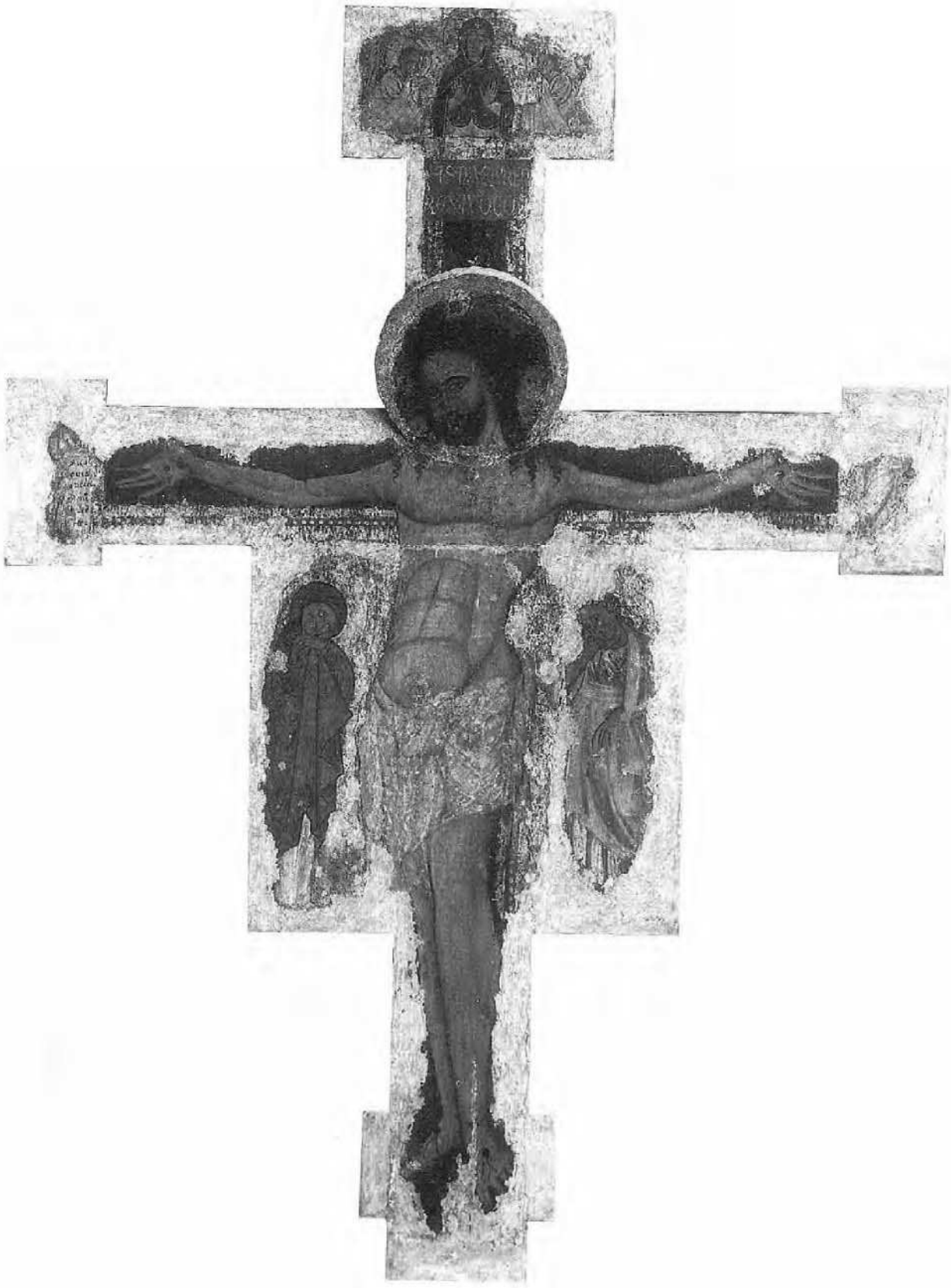


100. Maestro di Santa Maria Primerana, Cristo crocifisso (*Christus Triumphans*).
Venezia, Collezione Cini.



101. Maestro di Santa Maria Primerana, Cristo crocifisso (*Christus Patiens*).
Venezia, Collezione Cini.

102. Maestro di Santa Maria Primerana,
Madonna col Bambino; Annunciazione e Flagellazione; Crocifissione (trittico portatile).
Princeton, The Art Museum.



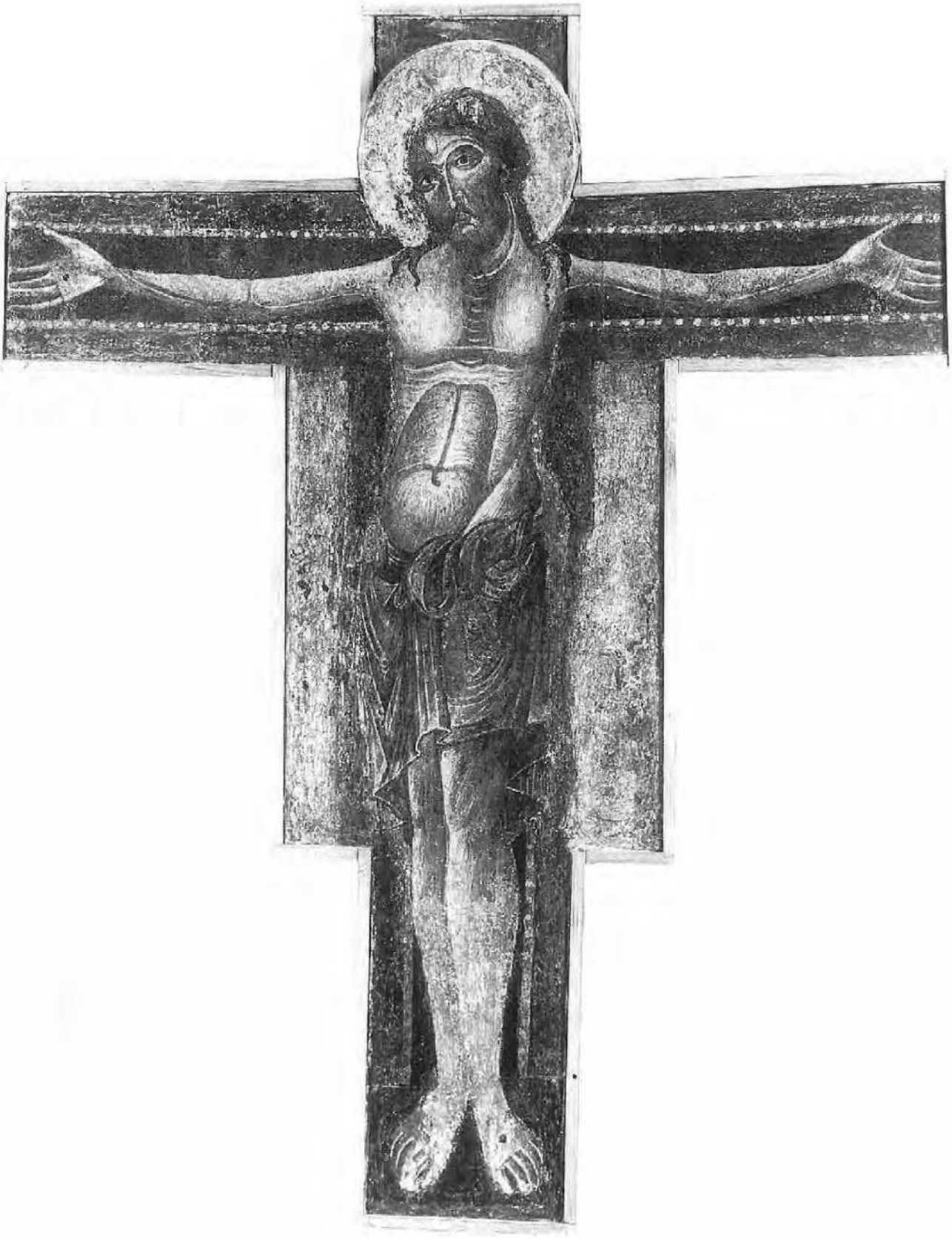
103. Maestro di Santa Maria Primerana, Crocifisso dipinto.
Fiesole, Museo Bandini.

104. Maestro di Santa Maria Primerana, La Vergine tra due angeli, particolare del Crocifisso.
Fiesole, Museo Bandini.

105. Maestro di Santa Maria Primerana, Angelo (particolare).
Firenze (dintorni), San Donato a Torri.

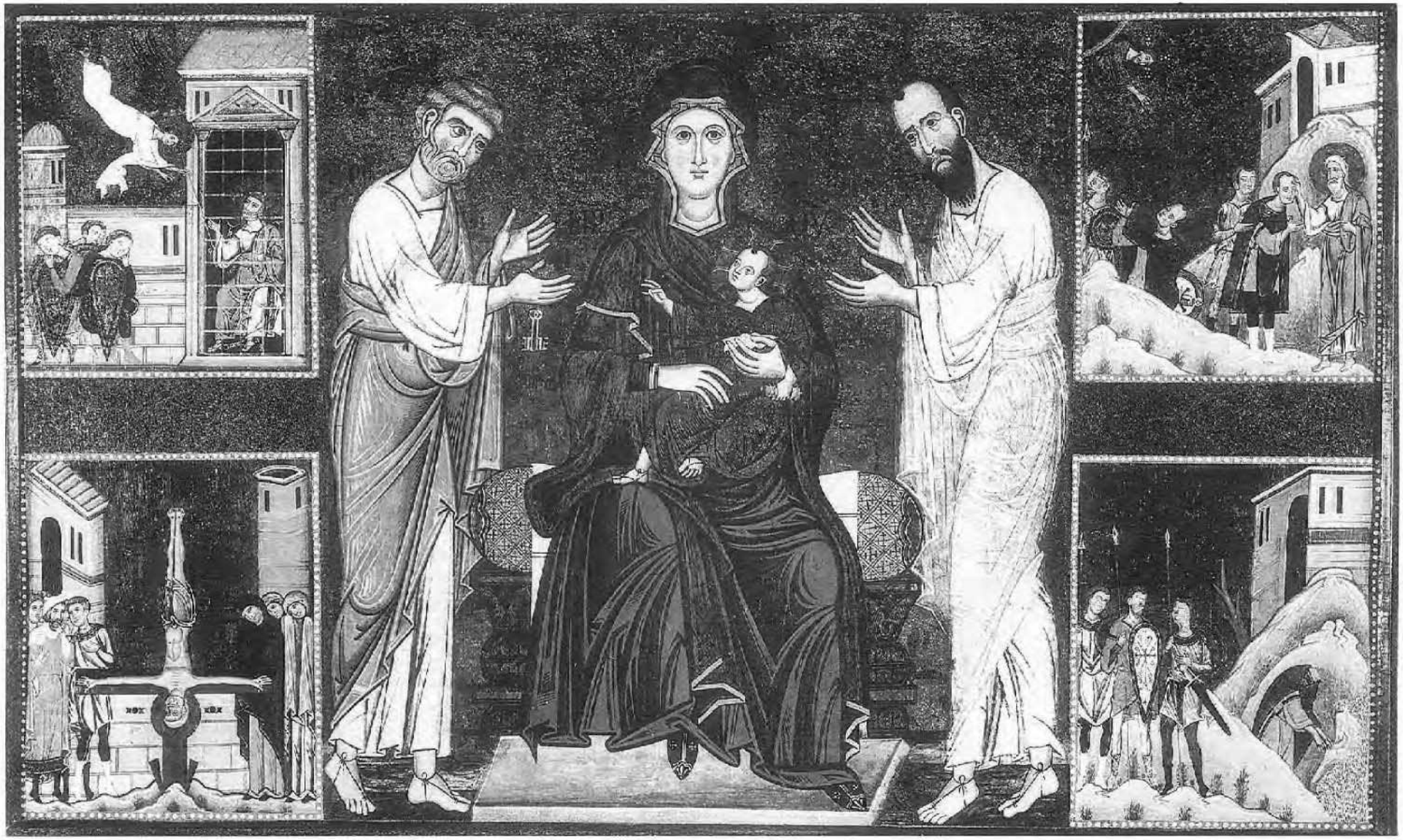
106. Maestro di Santa Maria Primerana, Angelo (particolare).
Firenze (dintorni), San Donato a Torri.

107. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino
e i Santi Domenico e Francesco; Crocifissione; San Michele e due Santi (tabernacolo).
New Haven, Yale University Art Gallery.



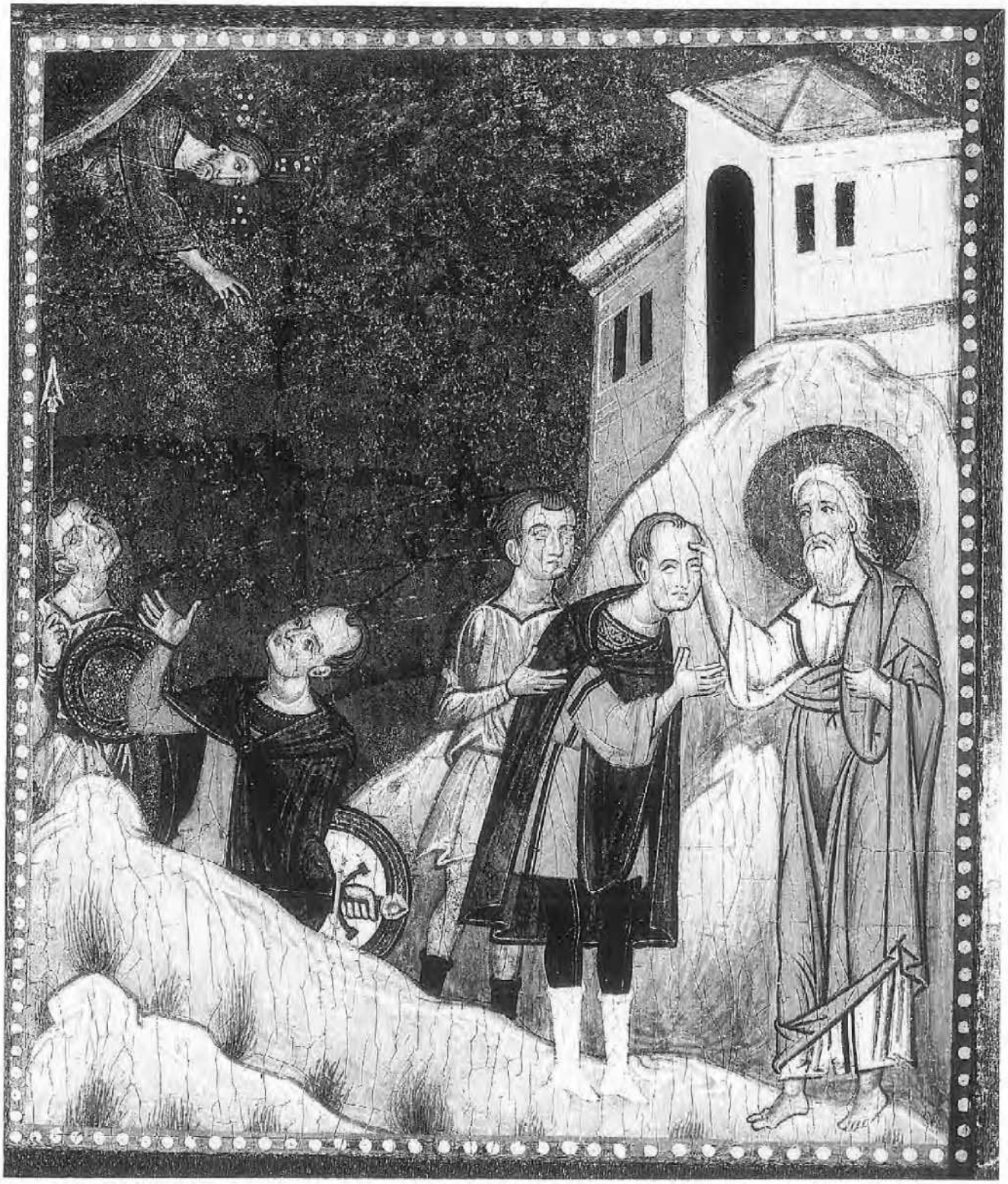
108. Pittore Fiorentino, Crocifisso dipinto.
Fiesole, Museo Bandini.

109. Meliore, Madonna col Bambino (frammento).
Chicago, Art Institute.



110. Meliore, Madonna col Bambino in trono fra i Santi Pietro e Paolo e quattro storie della loro vita.
Panzano (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino.

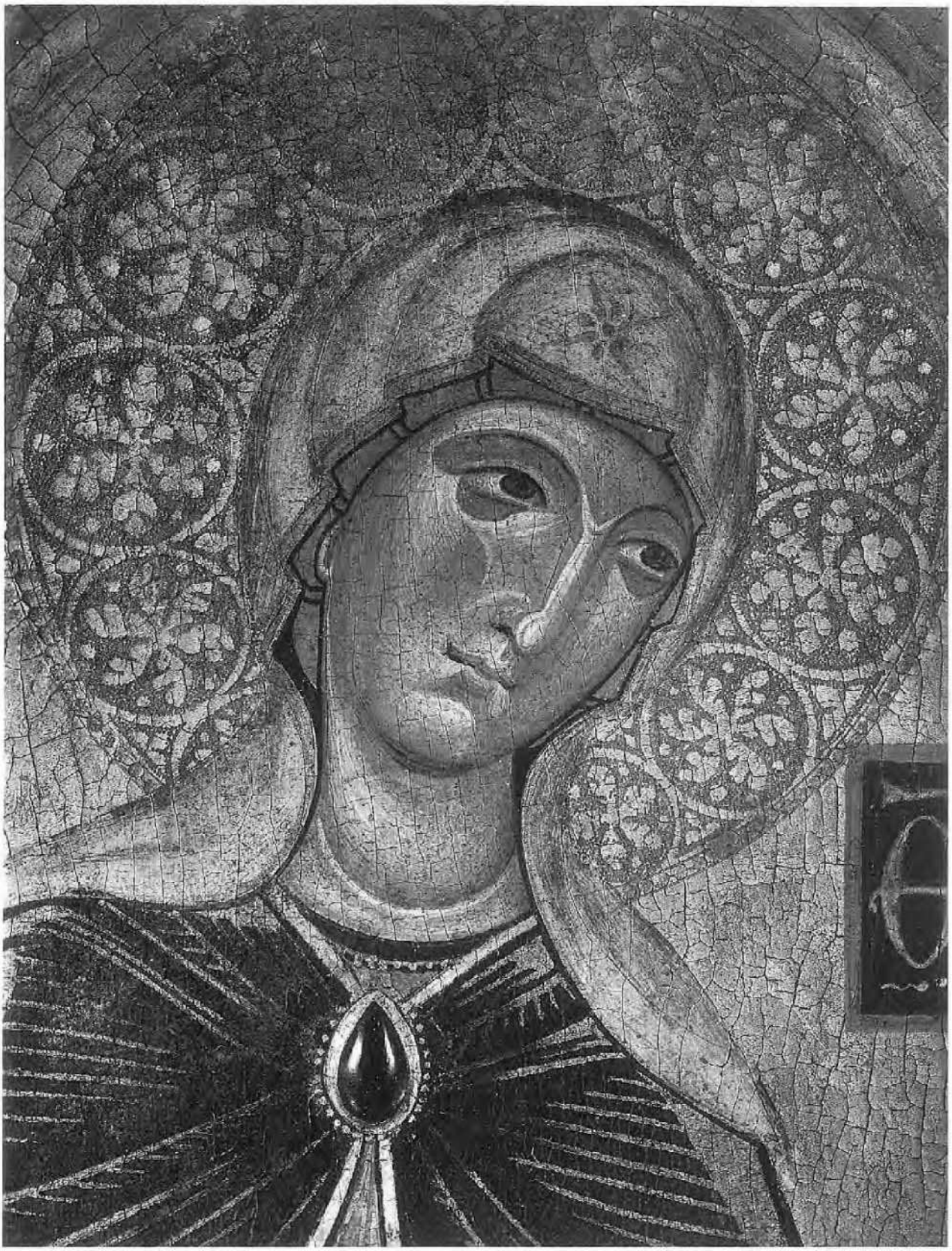
111. Meliore, Madonna col Bambino (particolare).
Panzano (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino.



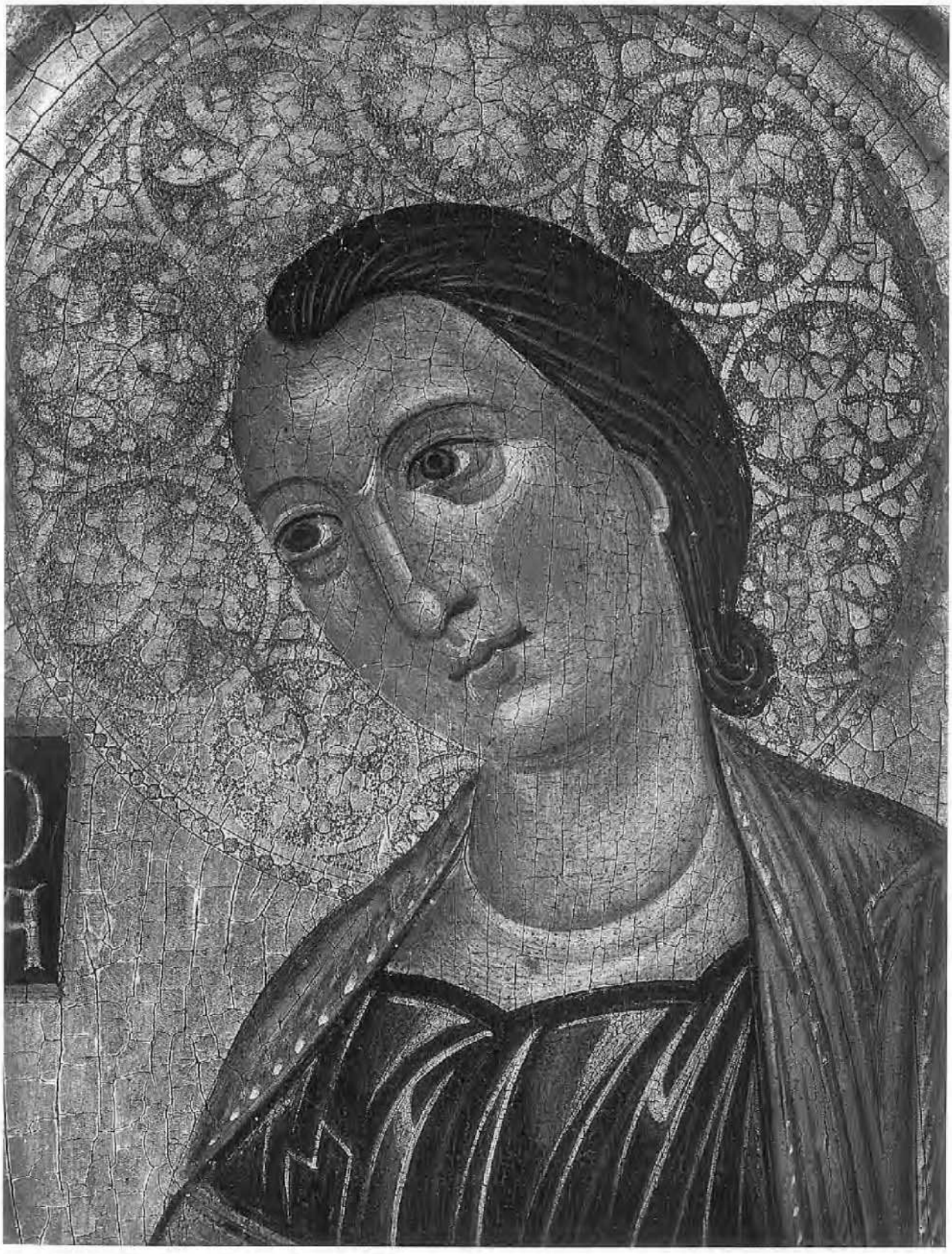
112. Meliore, Conversione di San Paolo, particolare del dossale.
Panzano (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino.

113. Da Meliore, Sant'Antonio (incisione del sec. XVII).
Barberino Val D'Elsa, San Francesco (già).

114. Da Meliore, San Francesco (incisione del sec. XVII).
Barberino Val D'Elsa, San Francesco (già).



115. Meliore, La Vergine (particolare).
Firenze, Galleria degli Uffizi.



116. Meliore, San Giovanni Evangelista (particolare).
Firenze, Galleria degli Uffizi.

117. Meliore, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Londra, mercato antiquario (già).

118. Meliore, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Bagnano (Certaldo), Santa Maria (già).

119. Pittore Pisano, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Mosca, Museo Statale di Arti Figurative.

120. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Montefioralle (Greve in Chianti), Santo Stefano.

121. Pittore Fiorentino, Gesù Bambino (particolare).
Montefioralle (Greve in Chianti), Santo Stefano.

122. Pittore Fiorentino, Angelo (particolare).
Montefioralle (Greve in Chianti), Santo Stefano.

123. MELIORE, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
TAVARNELLE VAL DI PESA, Pieve di San Pietro in Bossolo (Museo d'Arte Sacra).

124. Pittore Fiorentino,
Madonna col Bambino in trono.
West Palm Beach (Florida), Norton Gallery.

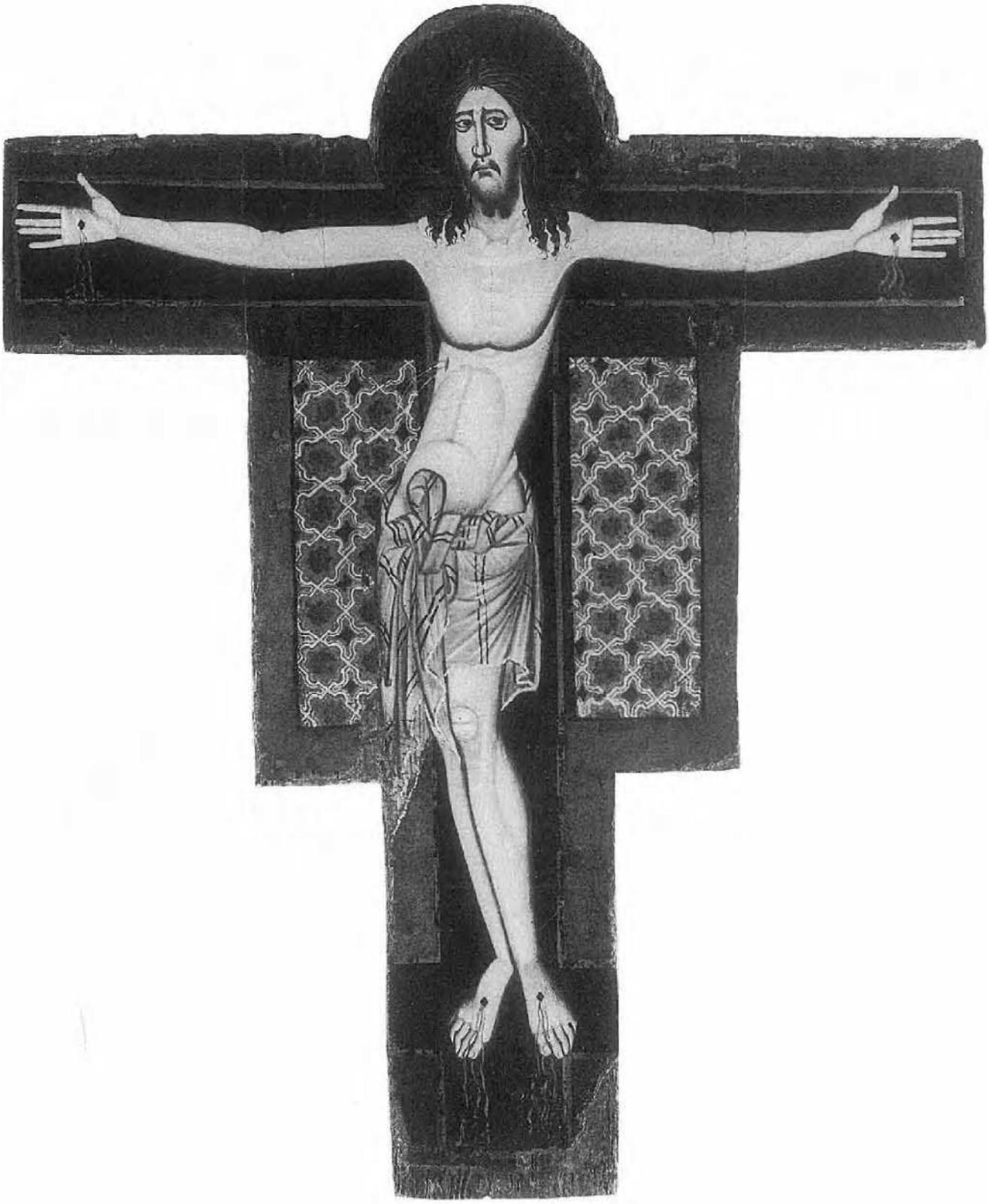
125. Pittore Fiorentino,
Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Manchester (New Hampshire), Currier Art Gallery.

126. Maestro della Sant'Agata, Sant'Agata.
Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

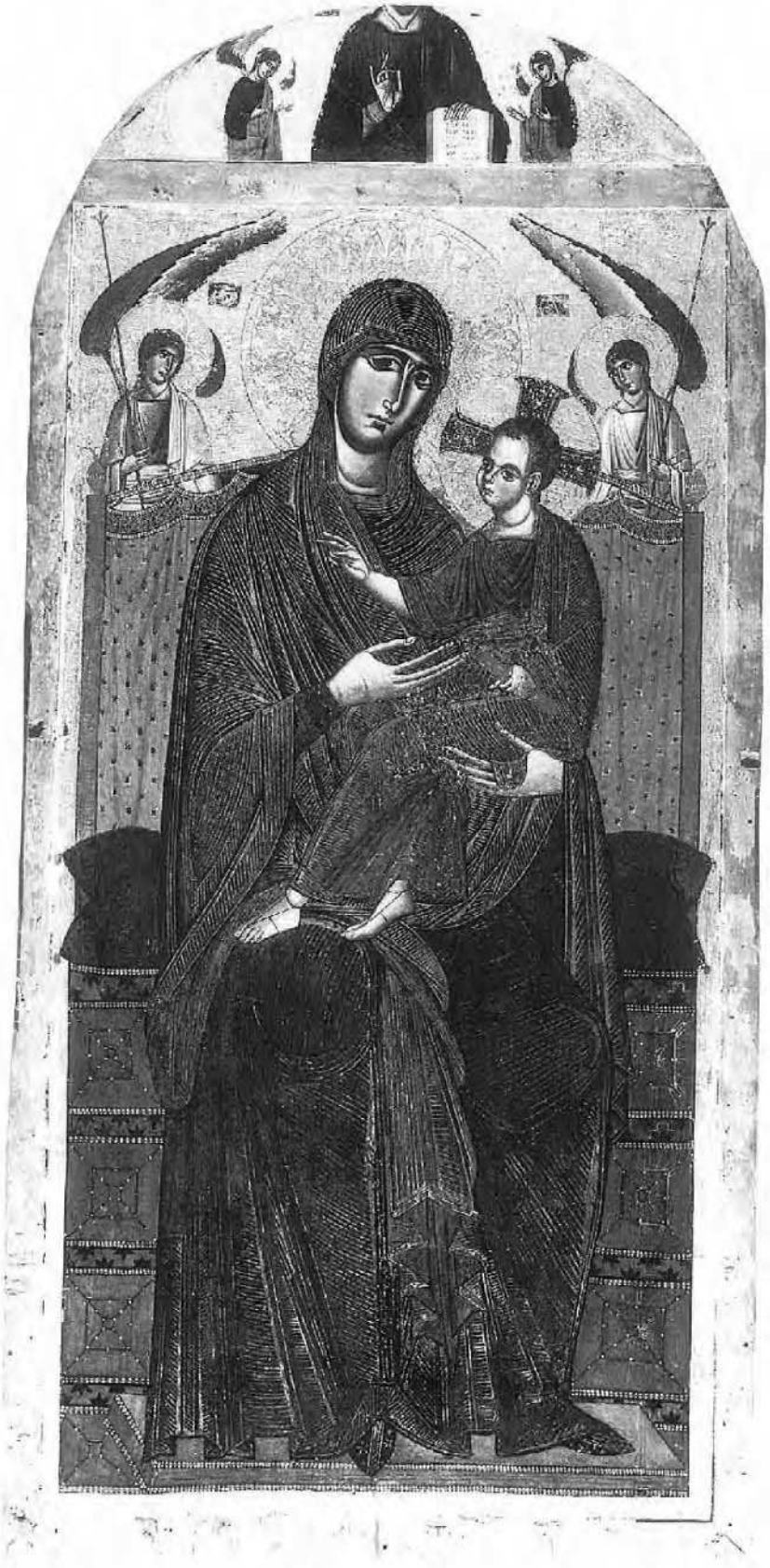
127. Maestro della Sant'Agata, San Giovanni Evangelista.
Firenze, collezione Loeser (già).

128. Maestro della Sant'Agata, Madonna col Bambino.
Leningrado, Ermitage.

129. MAESTRO DELLA SANT'AGATA (VICINO AL.), Due Sante.
FIRENZE, San Miniato al Monte.

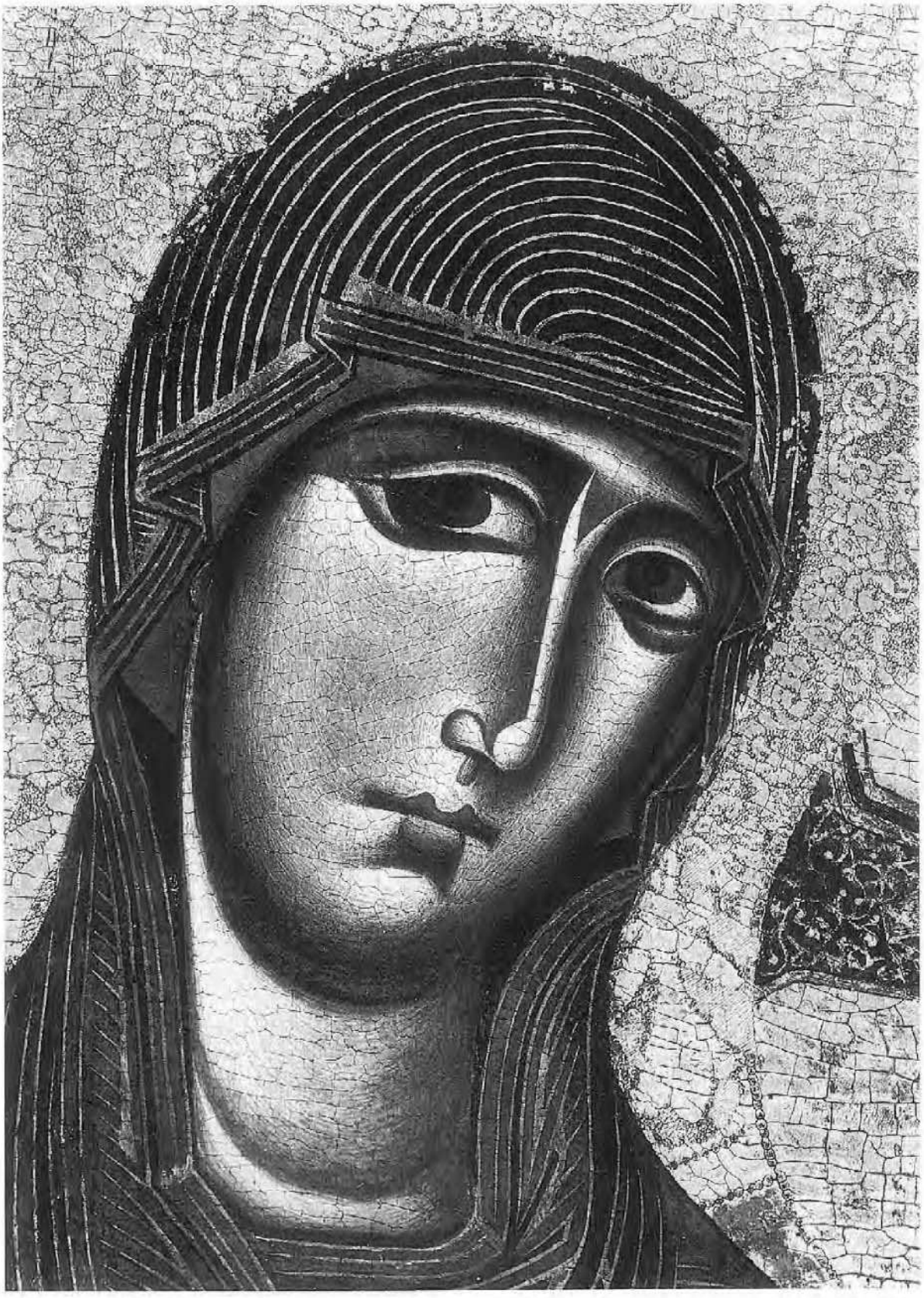


130. Maestro della Sant'Agata, Crocifisso dipinto.
Oslo, National Gallery.



131. MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Madonna col Bambino in trono e due angeli; il Redentore tra due angeli.
FIRENZE, Santa Maria del Carmine.

132. Maestro della Sant'Agata, Il Redentore tra due angeli, particolare della tavola.
Firenze, Santa Maria del Carmine.

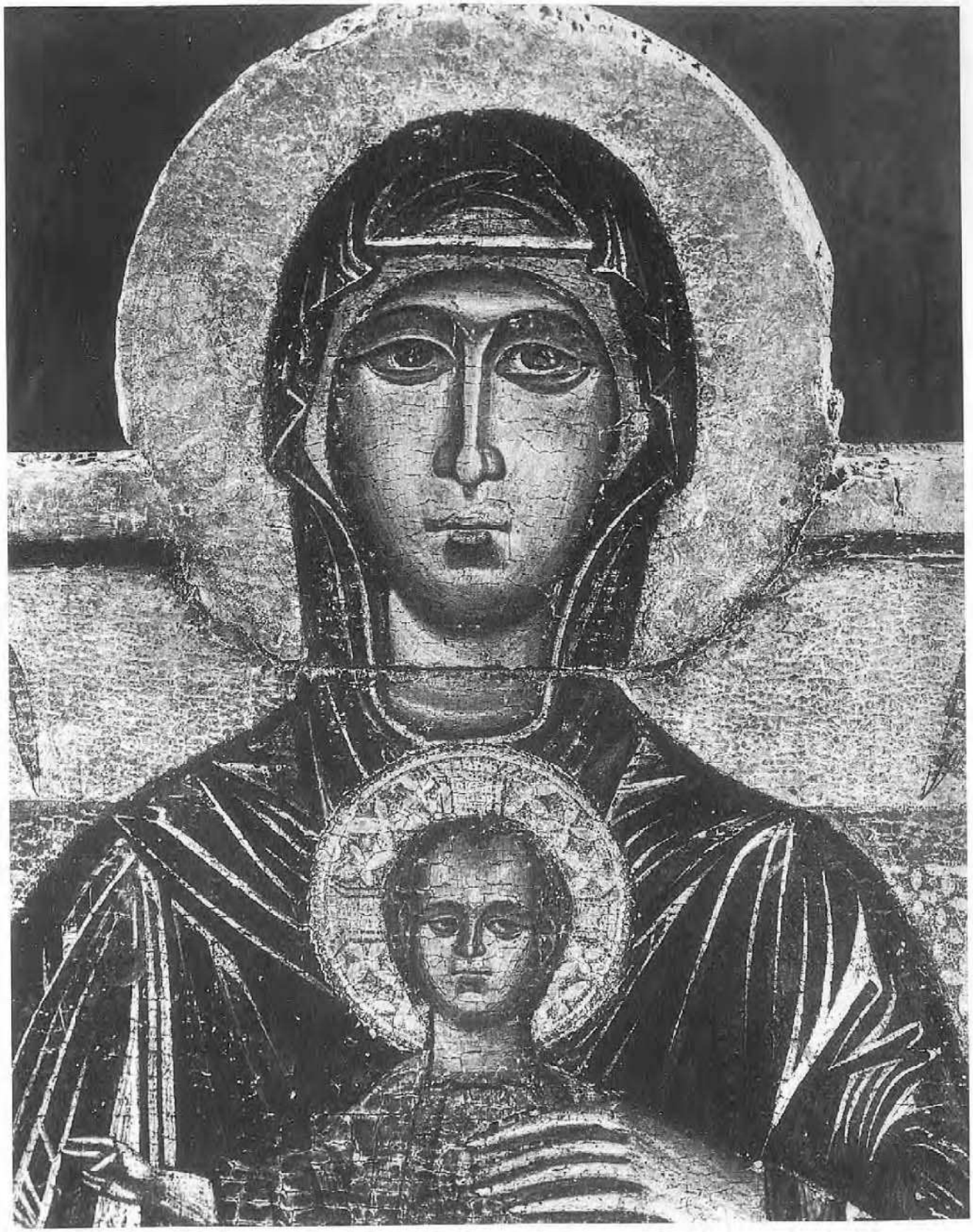


133. MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Testa della Madonna (particolare).
FIRENZE, Santa Maria del Carmine.

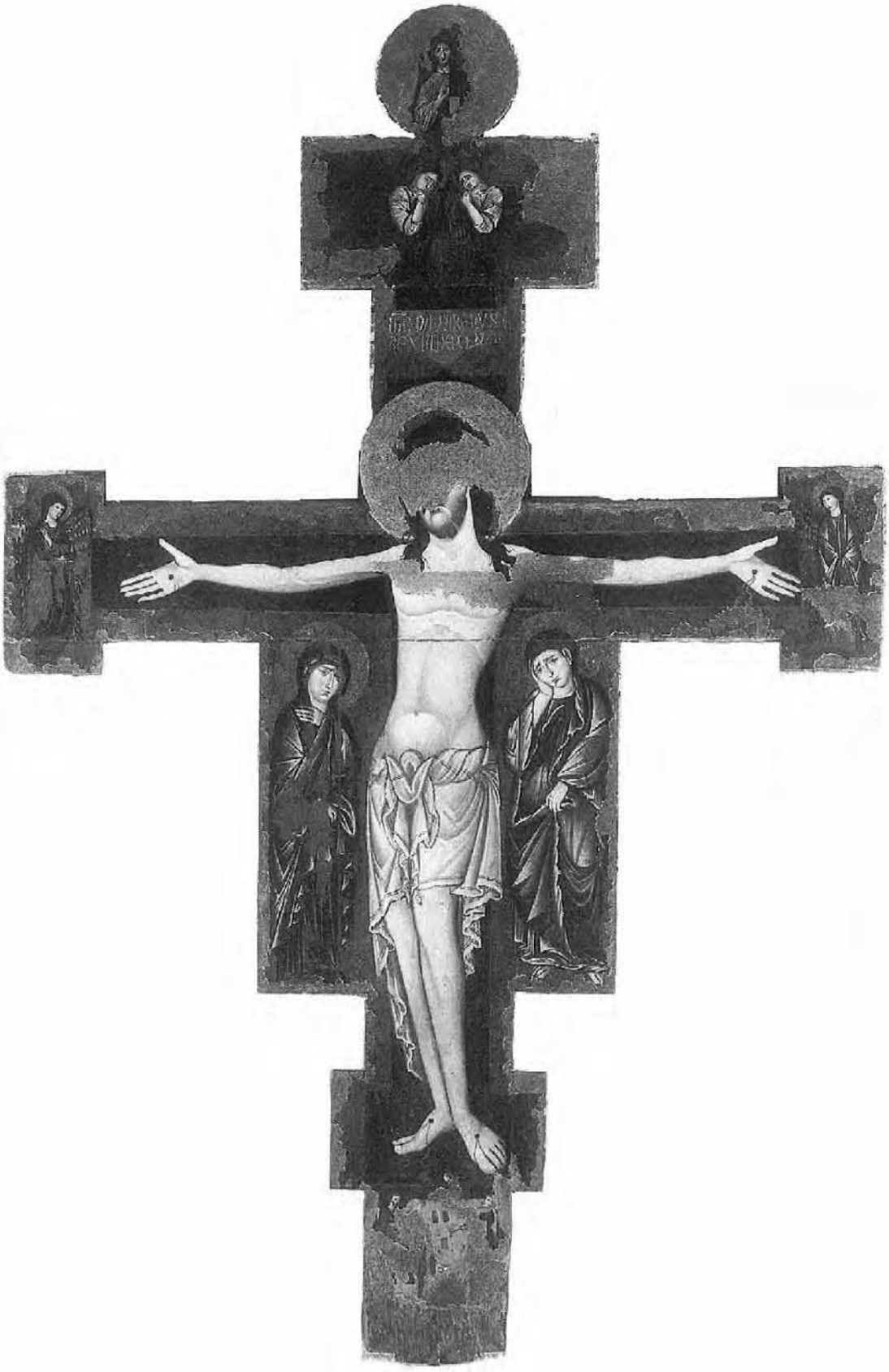
134. Maestro della Sant'Agata, Testa della Madonna (particolare).
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

135. Maestro Della Sant'Agata, Angelo (particolare).
Firenze, Santa Maria del Carmine.

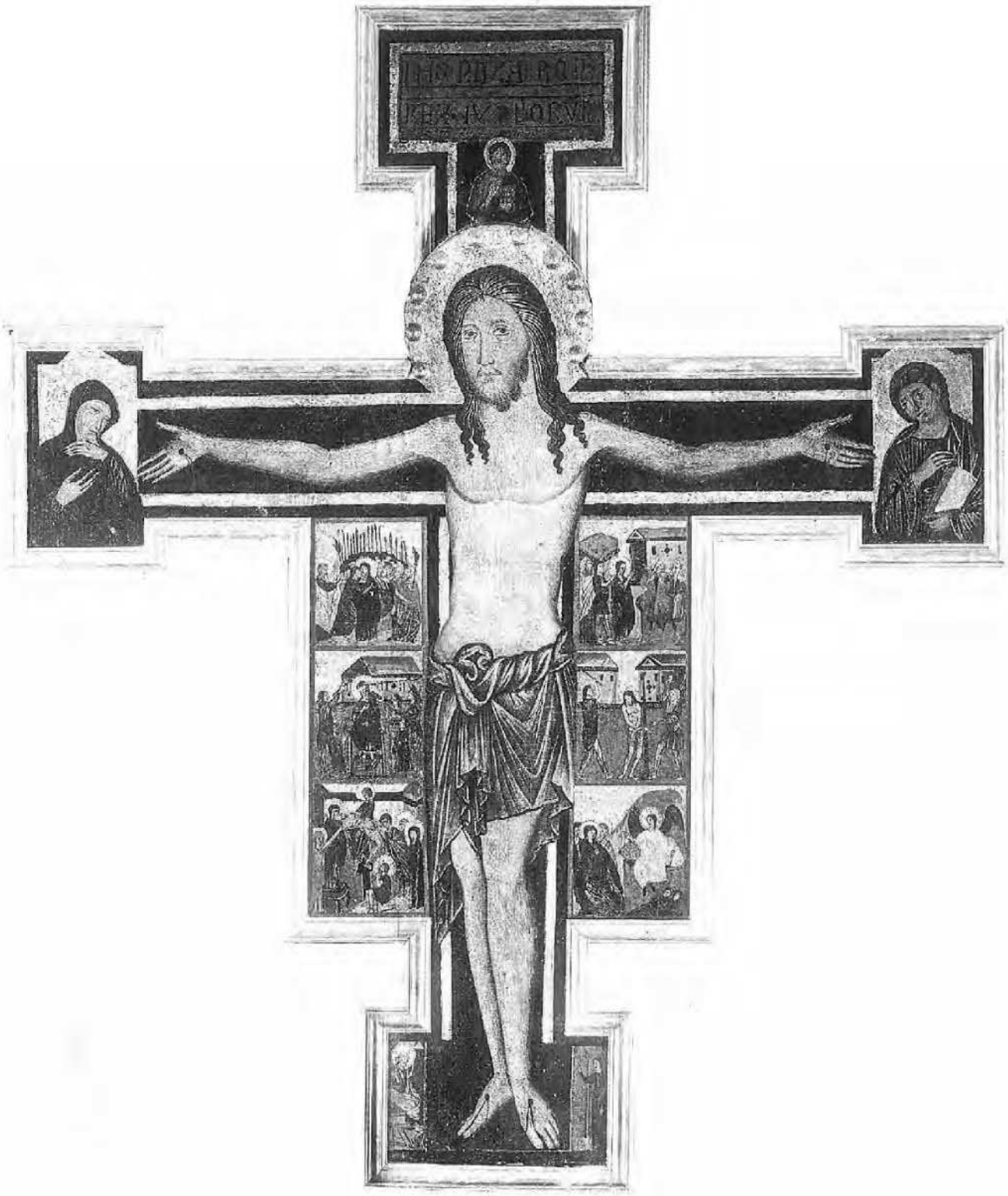
136. Maestro della Sant'Agata, Testa di Gesù Bambino, particolare della tavola.
Firenze, Santa Maria del Carmine.



137. Maestro della Sant'Agata, Madonna col Bambino (particolare).
San Paolo del Brasile, collezione privata.



138. Maestro della Croce di san Miniato al Monte, Crocifisso dipinto.
Firenze, San Miniato al Monte.



139. Pittore Pisano, Crocifisso dipinto.
Pisa, Santa Marta.

140. Maestro della Croce di San Miniato al Monte, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Los Angeles, collezione Heimann.

141. Maestro della Croce di San Miniato al Monte, Madonna col Bambino e due angeli.
Mentone, Musec.

142. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono, i Santi Leonardo e Pietro e sei storie della vita di San Pietro.
New Haven, Yale University Art Gallery.

143. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono, Annunciazione e i Santi Pietro e Paolo; Cristo in gloria, Ultima Cena e Cattura di Cristo; Flagellazione, Andata al Calvario e Crocifissione (trittico portatile).
New York, Metropolitan Museum of Art.

144

145

146

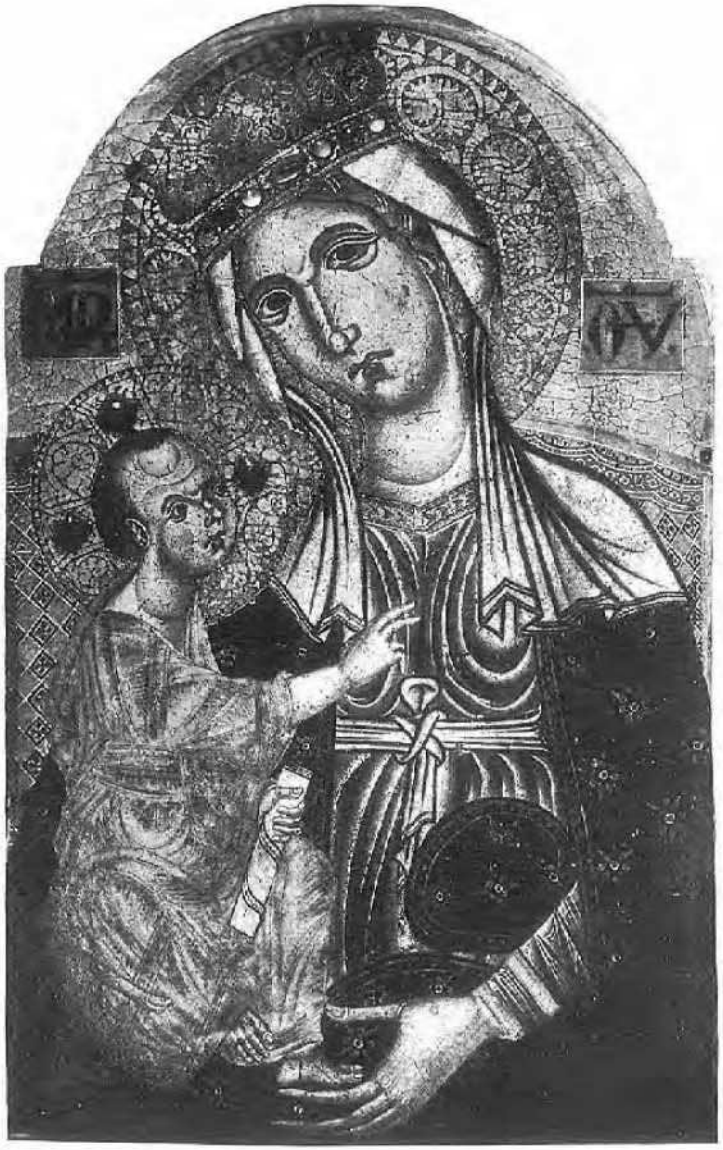
MAESTRO DELLA MADDALENA.

145. Madonna col Bambino e due angeli (frammento).

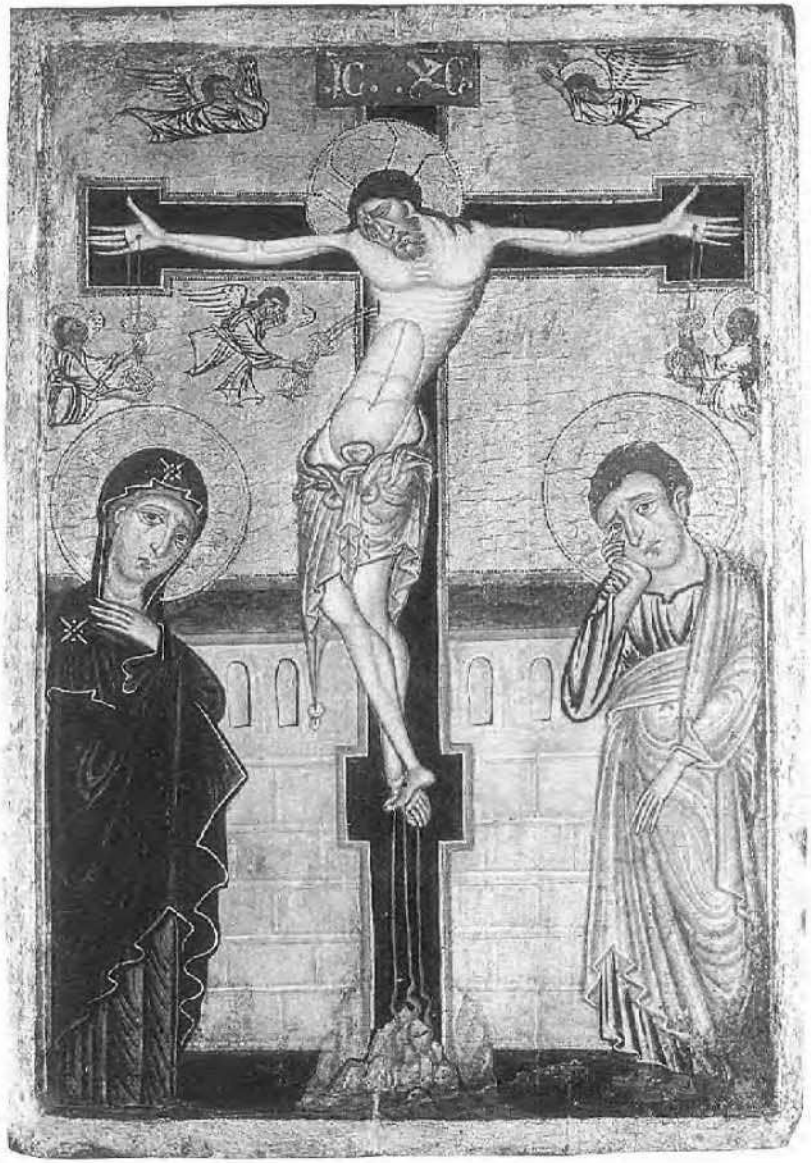
CAMBRIDGE (MASS.) Fogg. Art Museum.

144, 146. Annunciazione, Natività e Presentazione al Tempio; Adorazione dei Magi, Crocifissione e Stimmate di S.Francesco.

ITALIA, collezione privata.



147. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino.
Firenze (già), collezione Albrighi.



148. Maestro della Maddalena, Crocifissione.
Esztergom, Museo Cristiano.

149. MAESTRO DELLA MADDALENA,
Madonna col Bambino in trono e due angeli.
FIRENZE, collezione Acton.

150. MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna col Bambino
in trono e due angeli con i Santi Domenico e Martino.
LUGANO, collezione Thyssen-Bornemisza.

151. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Berlino (Dahlem), Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

152. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono, due angeli, un Santo Vescovo e San Giovanni Battista.

Firenze, collezione Acton.

153. Maestro della Maddalena, Natività (cassetta dipinta).
Ubicazione ignota.

154. Maestro della Maddalena, Annunciazione (cassetta dipinta).
Ubicazione ignota.

155. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono
fra i Santi Andrea e Giacomo e un donatore genuflesso; sei storie della vita di Cristo.
Parigi, Musée des Arts Décoratifs.

156. Maestro della Maddalena, San Luca Evangelista.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

157. Maestro della Maddalena, Santa Maria Maddalena e otto storie della sua vita.
Firenze, Galleria dell'Accademia.

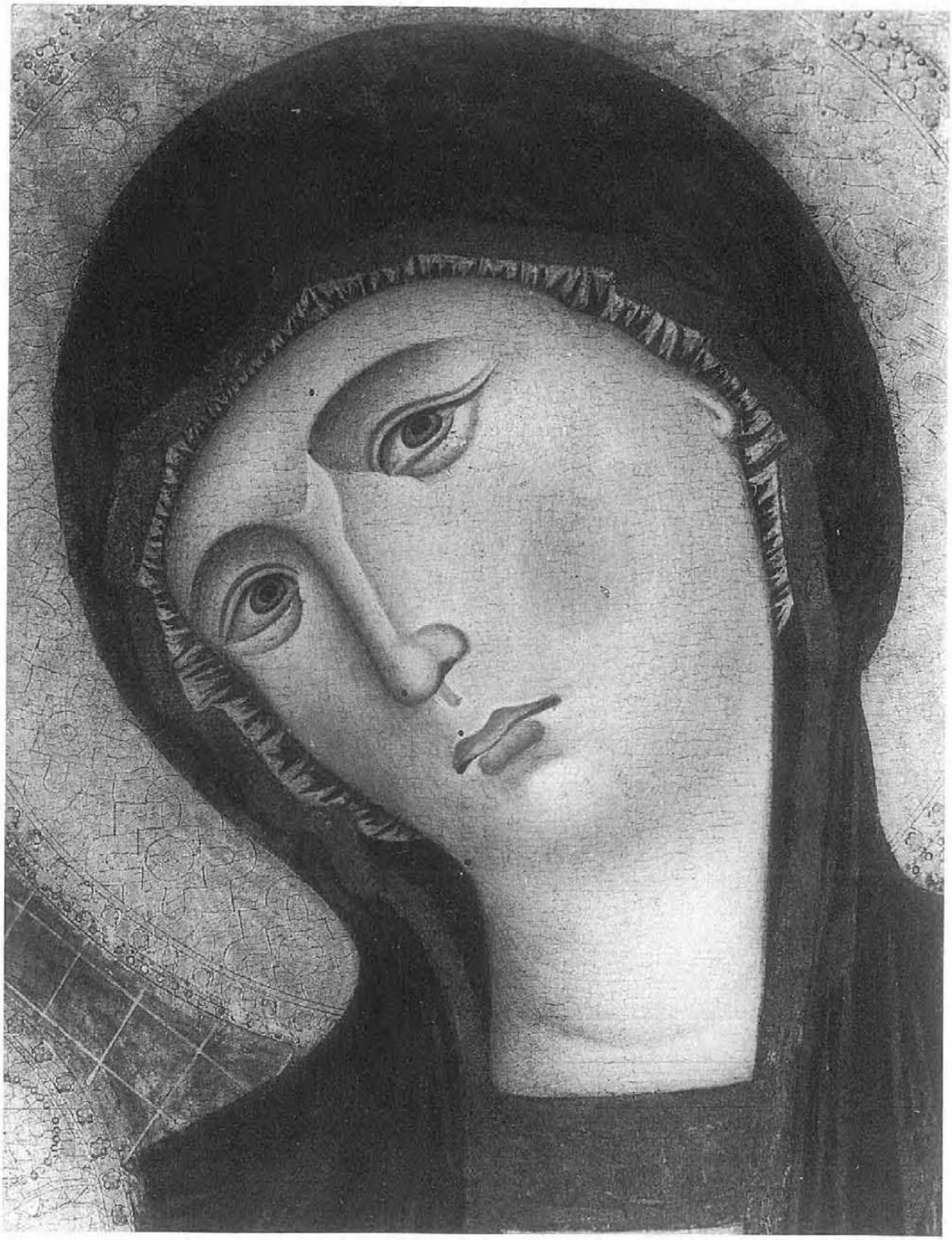
158. Maestro della Maddalena (f. Maestro di Santa Maria Primerana), Madonna col Bambino in trono e due angeli.

Firenze (dintorni), San Donato a Torri.

159. MAESTRO DELLA MADDALENA, San Giovanni Evangelista e due storie della sua vita.
FIRENZE, Galleria dell'Accademia.

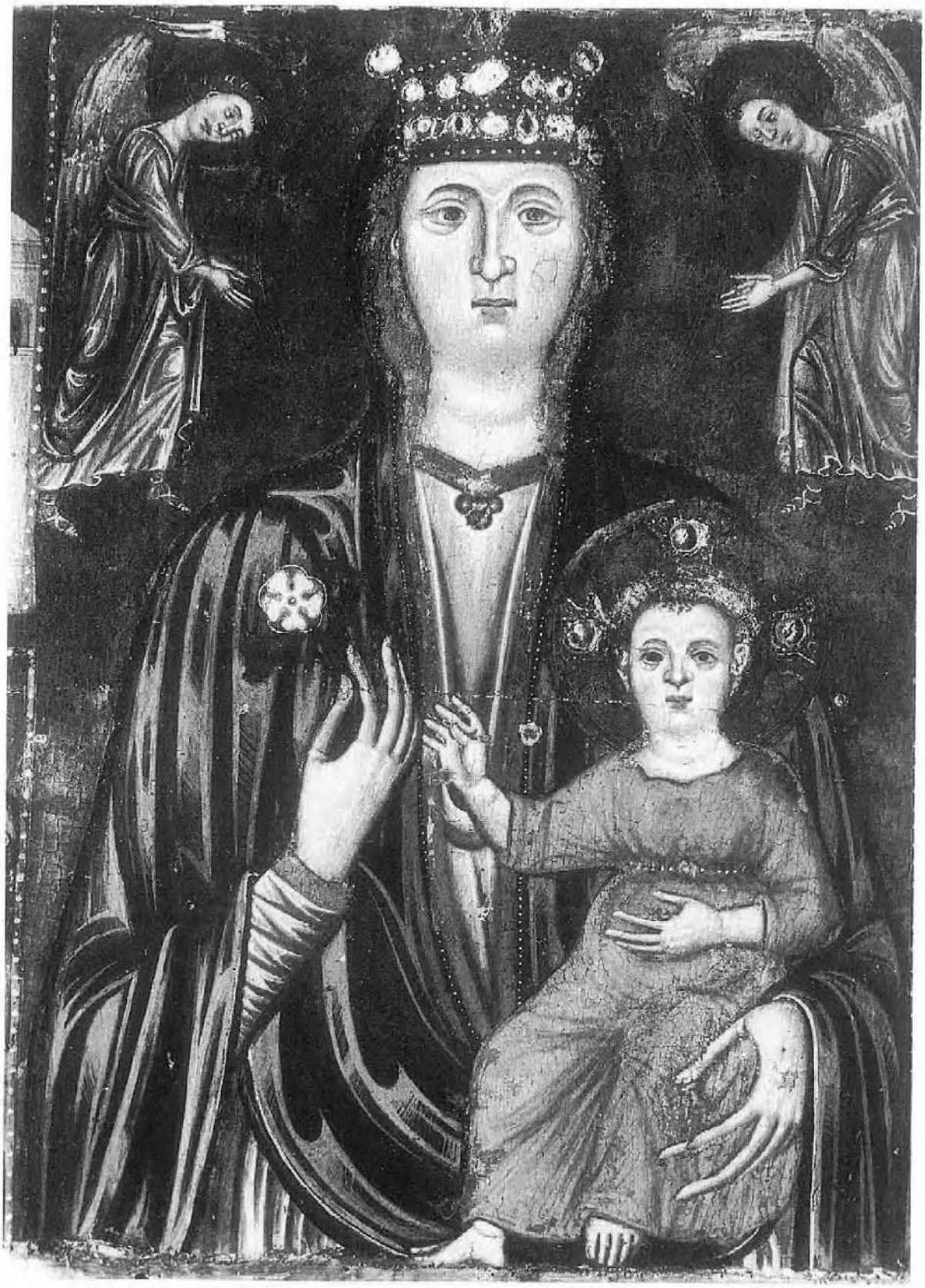
160. MAESTRO DELLA MADDALENA, San Jacopo, tre Santi e San Giovanni nella pentola bollente.
FIRENZE, Galleria dell'Accademia.

161. Maestro della Maddalena, Madonna (frammento).
New York, Metropolitam Museum of Art.

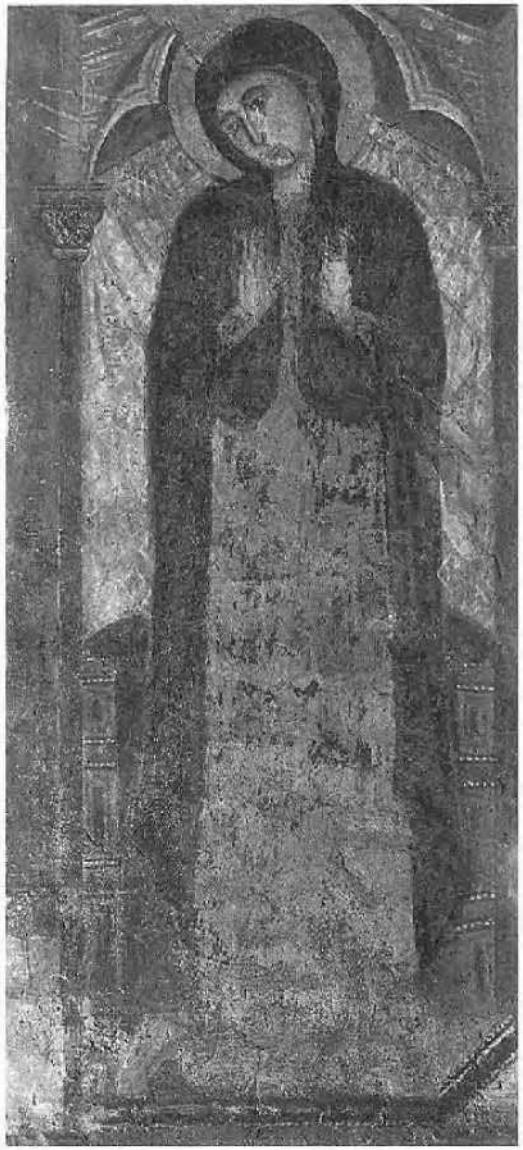


162. Maestro della Maddalena, Madonna (particolare).
Arezzo, Museo Medioevale e Moderno (da Poppi, San Fedele).

163. MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
FIRENZE (dintorni), San Michele a Rovezzano.



164. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino e due angeli, particolare del dossale.
San Diego (Calif.), Putnam Foundation-Timken Art Gallery.

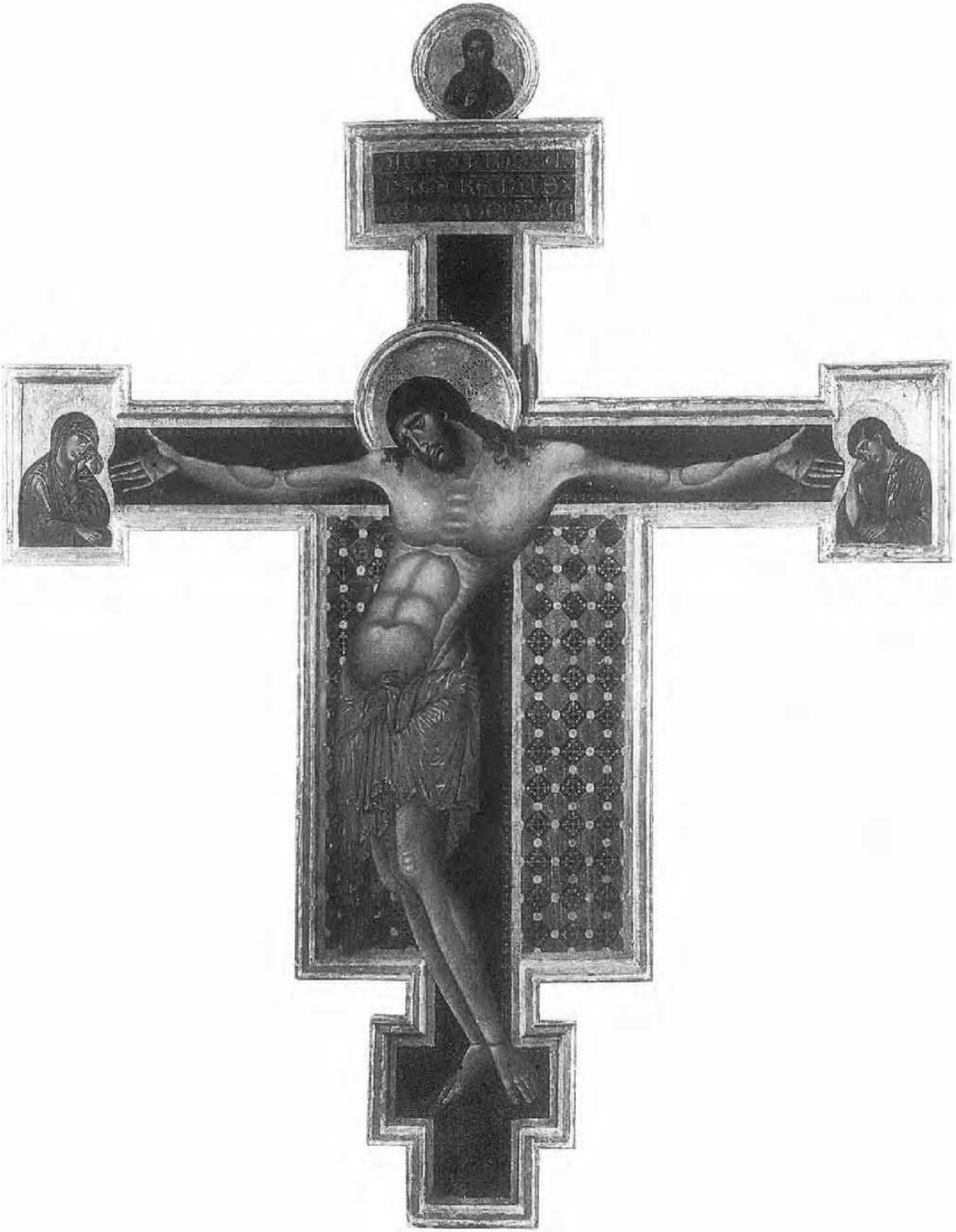


165. Pittore Fiorentino, Madonna Annunciata.
Firenze, San Miniato al Monte.

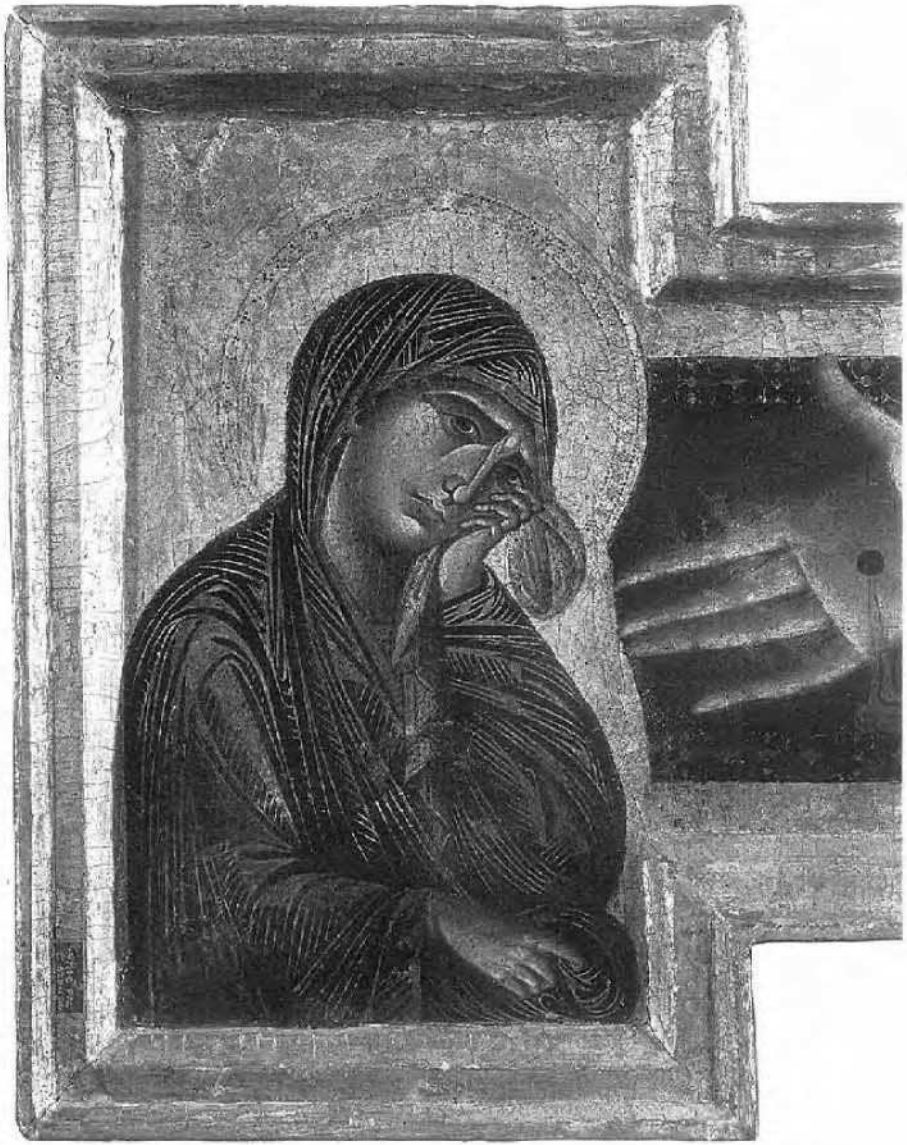
166. Pittore Fiorentino, Natività.
Firenze, San Miniato al Monte.

167. Maestro della Maddalena, Madonna col Bambino in trono e due angeli; Annunciazione; due Sante; Battesimo di Cristo e un donatore genuflesso.
Kansas City (già), Nelson-Atkins Museum of Art.

168. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino.
Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.



169. Cimabue, Crocifisso dipinto.
Arezzo, San Domenico.



170. CIMABUE, Vergine dolente, particolare del Crocifisso.
AREZZO, San Domenico.

171. CIMABUE, Vergine dolente, particolare del Crocifisso.
FIRENZE, Museo dell'Opera di Santa Croce.

172. CIMABUE, Madonna col Bambino in trono fra otto angeli e quattro Profeti.
FIRENZE, Galleria degli Uffizi.

173. Cimabue, Madonna col Bambino in trono e sei angeli.
Parigi, Museo del Louvre.

174. Cimabue, Angelo (particolare).
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

175. Cimabue, Profeta.
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

176. CIMABUE, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
BOLOGNA, Santa Maria dei Servi.

177. Cimabue, Madonna col Bambino e due angeli, con i Santi Francesco e Domenico.
Firenze. Donazione Contini Bonacossi.

178. Cimabue, Madonna col Bambino.
Castelfiorentino, Santa Verdiana.

179. Pittore Fiorentino, Redentore benedicente.
Lugano, collezione privata.

180. Pittore Fiorentino, Madonna col Bambino in trono, due angeli e i Santi Giovanni Battista e Pietro.
Washington, National Gallery.

181. Vigoroso da Siena, Santa Giuliana, particolare del dossale.
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

182. Vigoroso da Siena (?), Madonna col Bambino.
Scrofiano (Siena), San Biagio.

183. Corso di Buono, Madonna col Bambino e due angeli.
Worcester (Mass.), Art Museum.

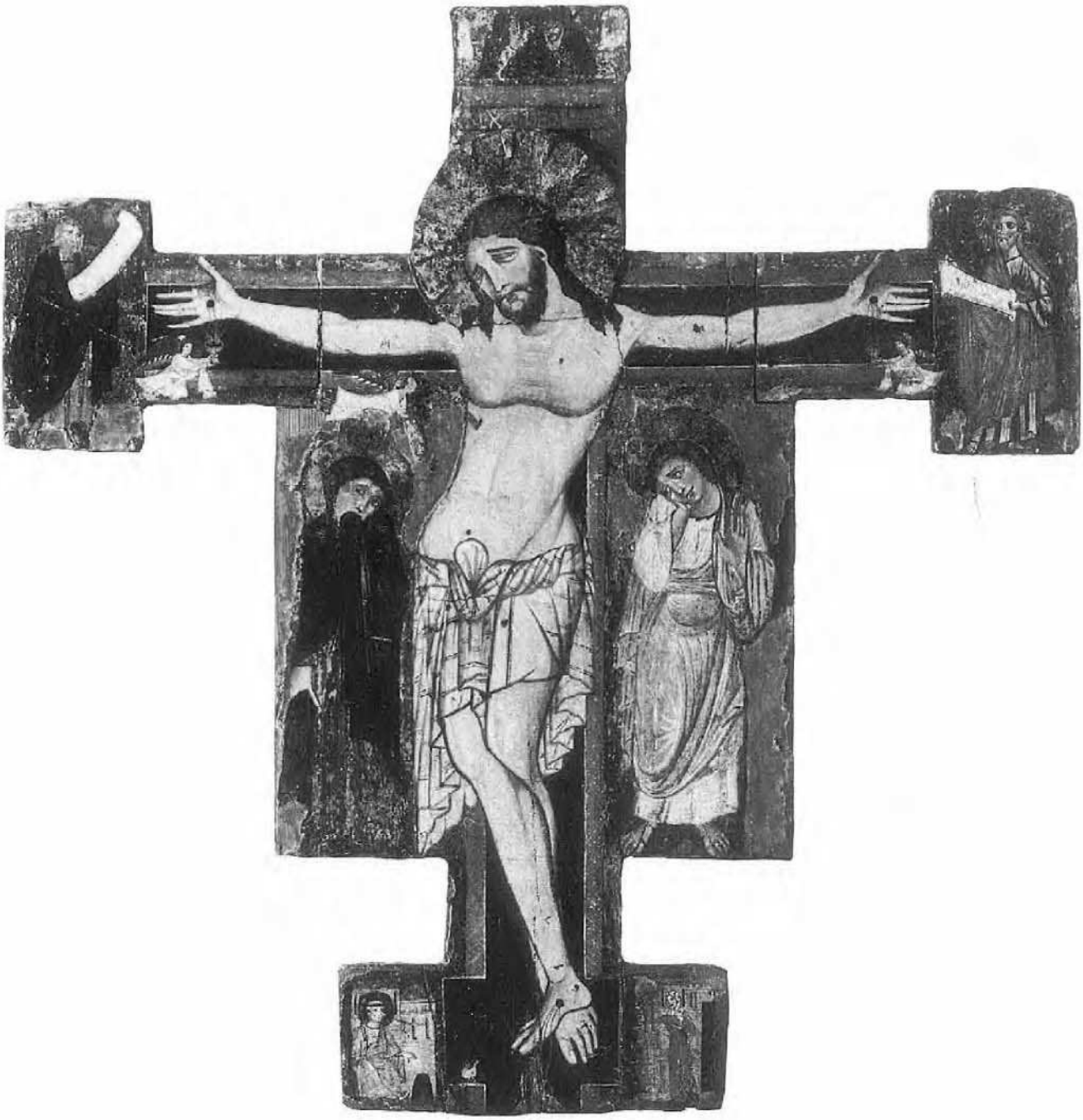
184. Corso di Buono, Madonna col Bambino in trono, due angeli, San Giovanni Battista e un Santo Vescovo.

Firenze (dintorni), San Giovanni Battista a Remole.

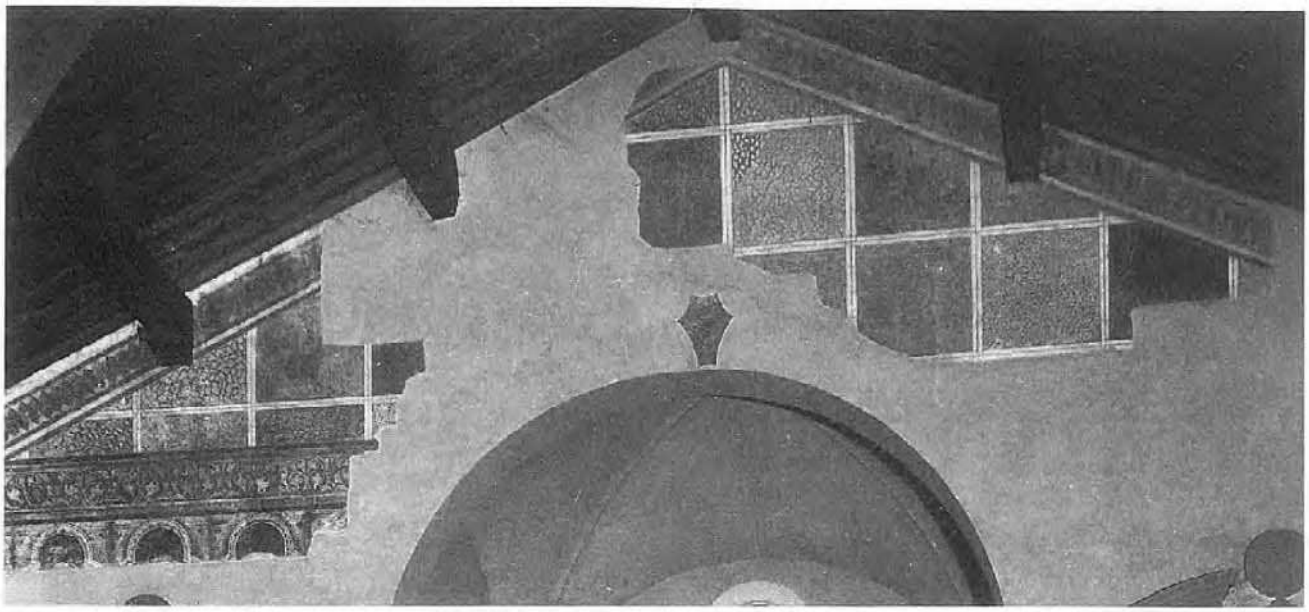
185. Corso di Buono,
Storia di San Giovanni Evangelista (particolare).
Montelupo Fiorentino, ex-chiesa di San Giovanni Evangelista.

186. Corso di Buono, Profeta.
Firenze (dintorni), Mosciano, Sant'Andrea.

187. Corso di Buono (Vicino a), Madonna col Bambino in trono; Annunciazione.
Firenze (dintorni), Oratorio di San Jacopo al Girone (già).

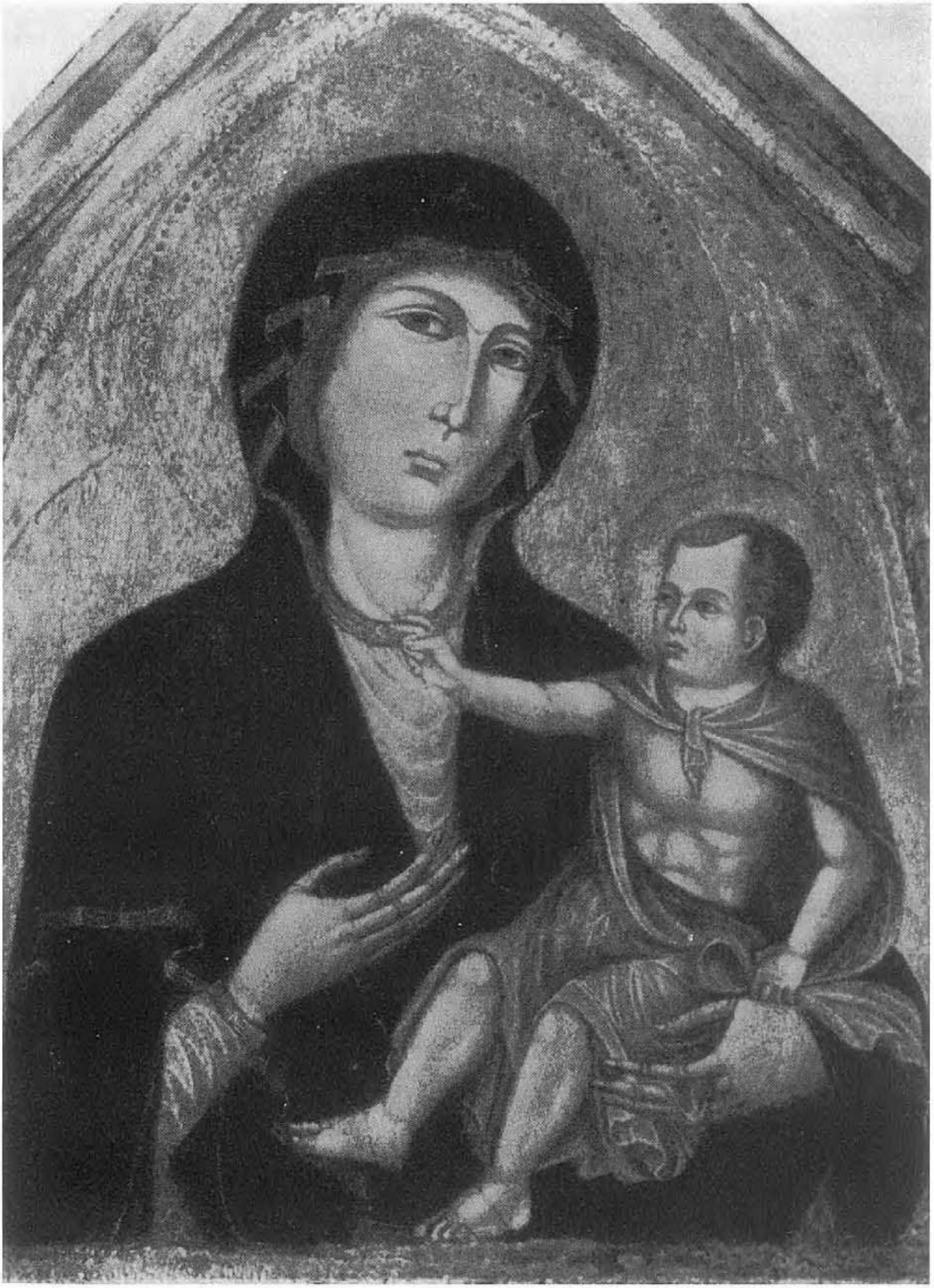


188. Corso di Buono, Crocifisso dipinto.
Torino, collezione privata.



189. Corso di Buono (?), Decorazione ad affresco.
Signa (Firenze), San Lorenzo.

190. Corso di Buono, Madonna della Misericordia.
Signa (Firenze), San Lorenzo.



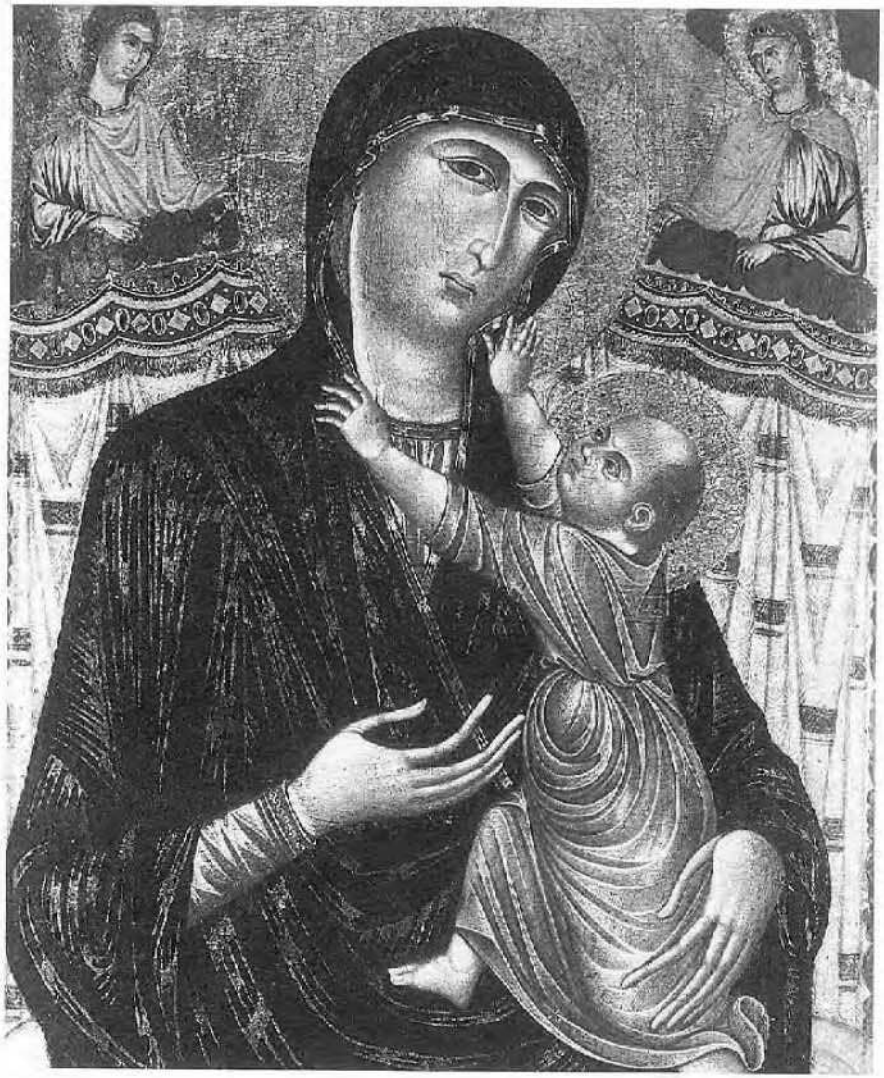
191. MANFREDINO D'ALBERTO, Madonna col Bambino, particolare del dossale.
FIRENZE, collezione Acton.

192. Pittore Fiorentino, I Troni.

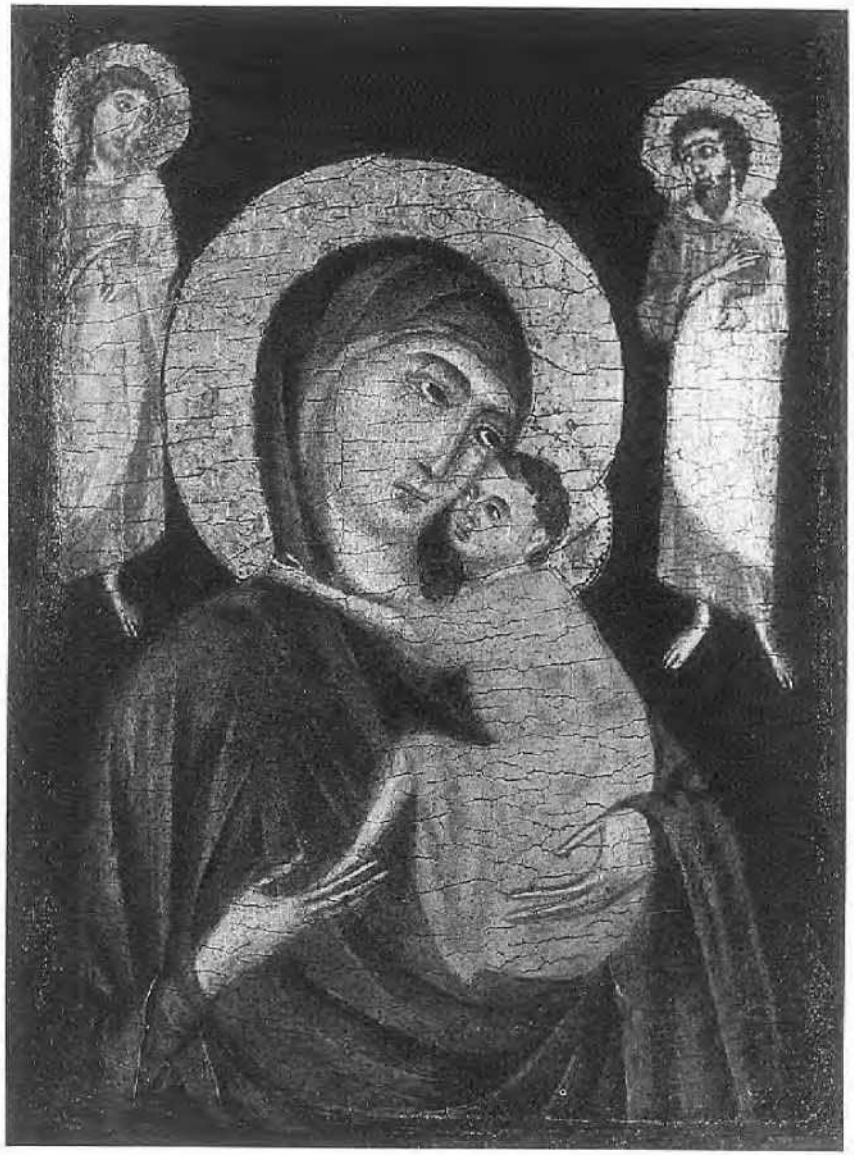
Firenze. Battistero.

193. Pittore Fiorentino, I Principati.
Firenze, Battistero.

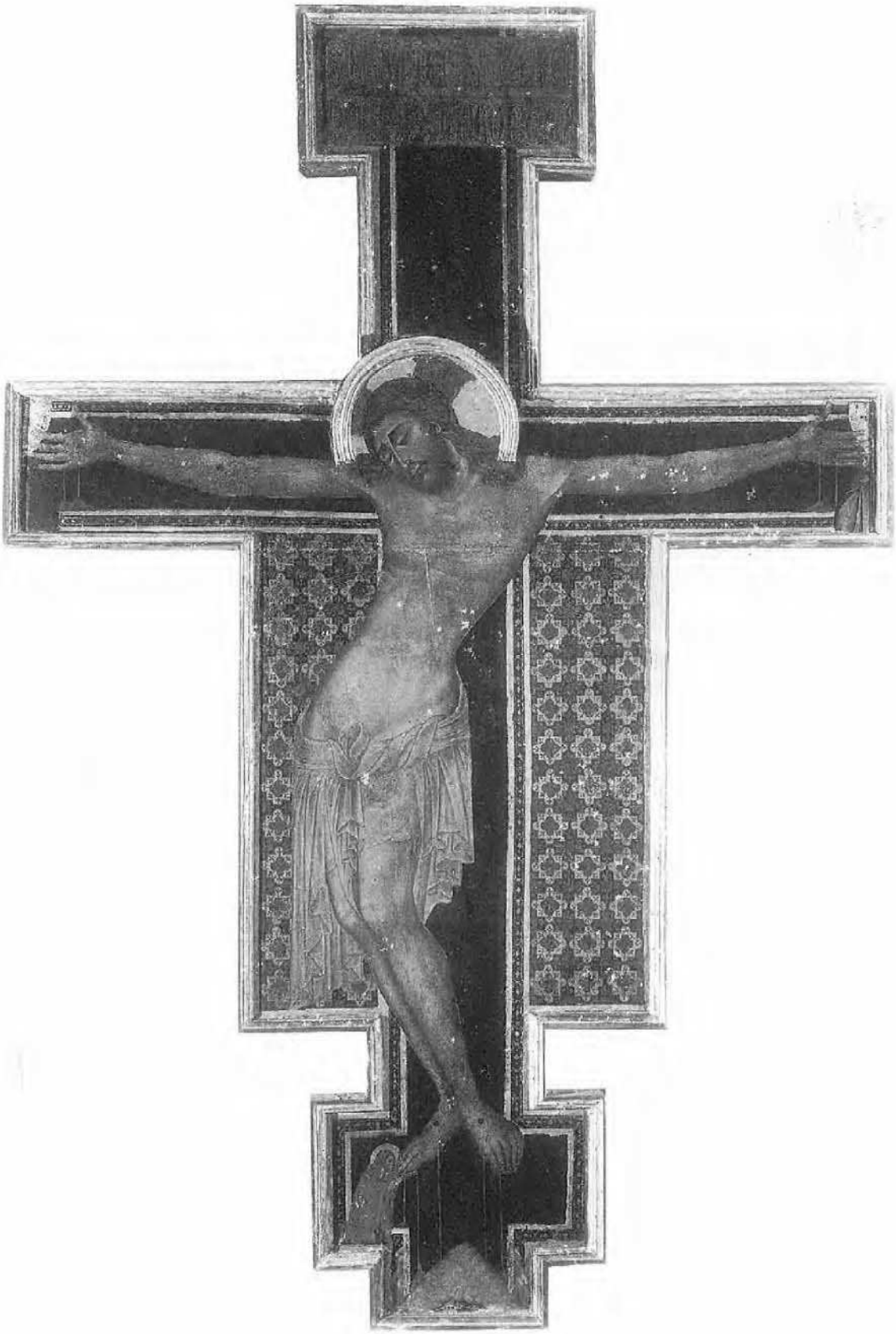
194. "Gaddo Gaddi", Incoronazione della Vergine (particolare).
Firenze, Santa Maria del Fiore.



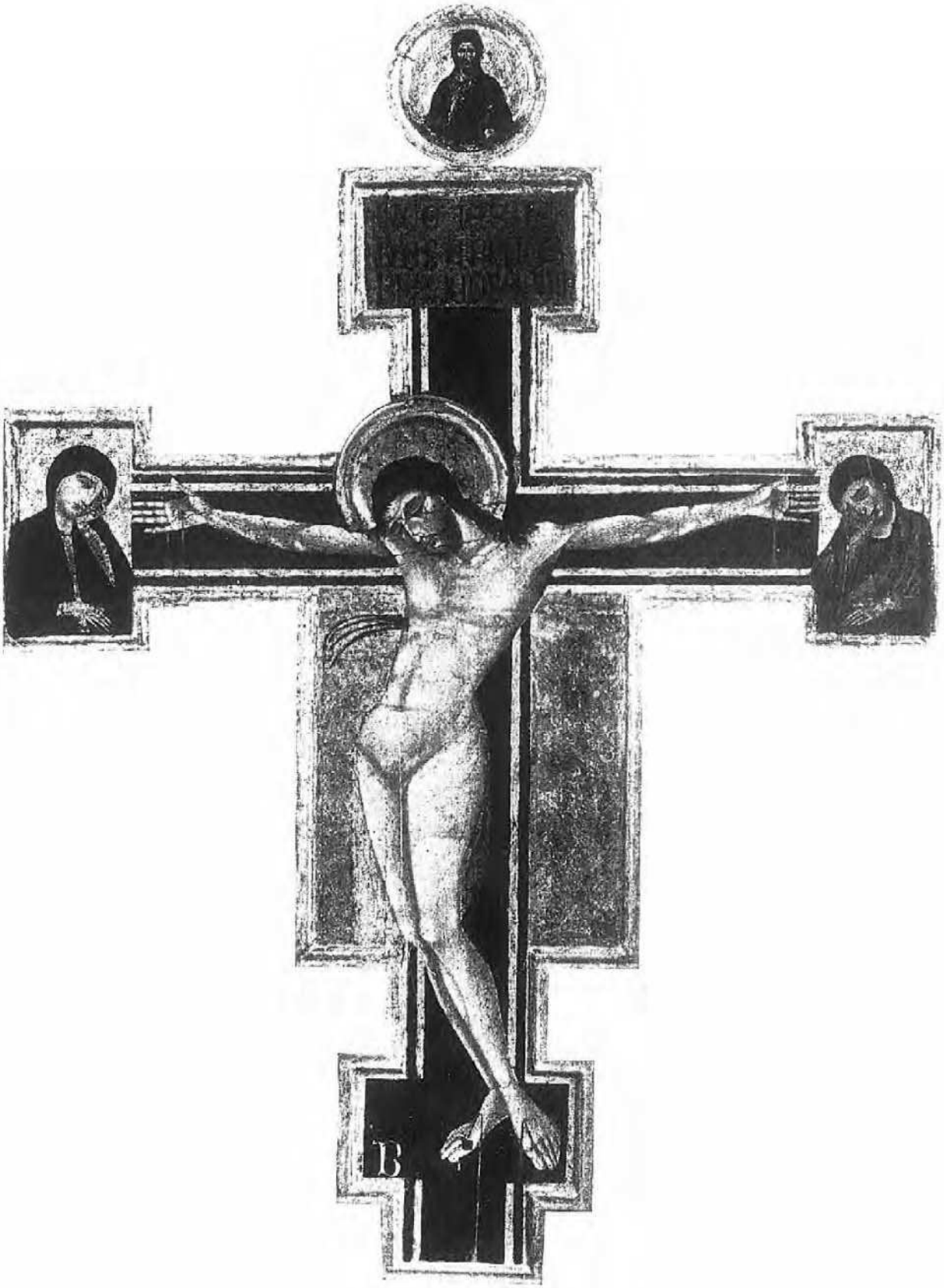
195. "Gaddo Gaddi", Madonna col Bambino in trono e due angeli (particolare).
Firenze, San Remigio.



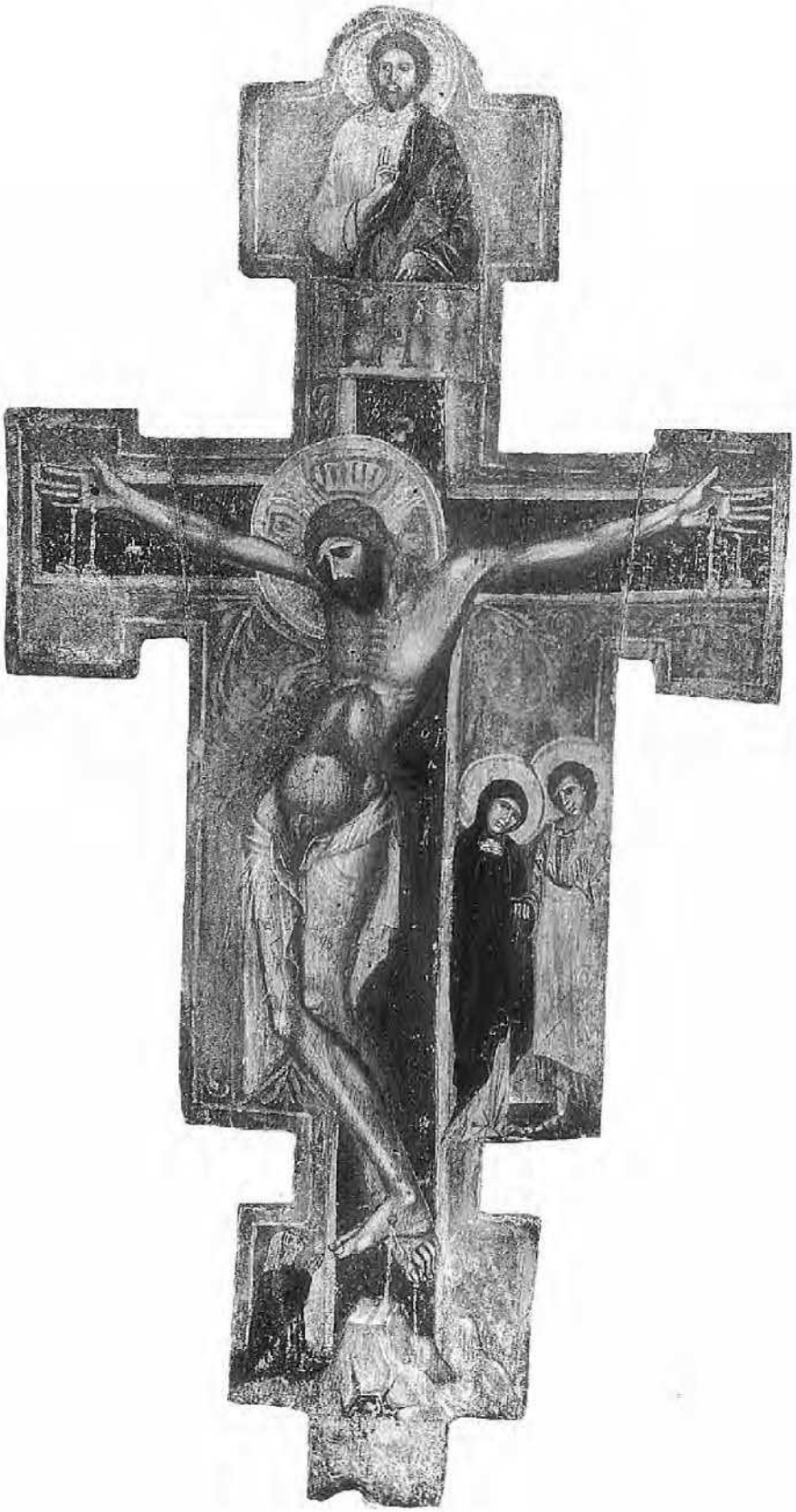
196. "Gaddo Gaddi", Madonna col Bambino e due Santi.
Birmingham (Alabama), Museum of Art.



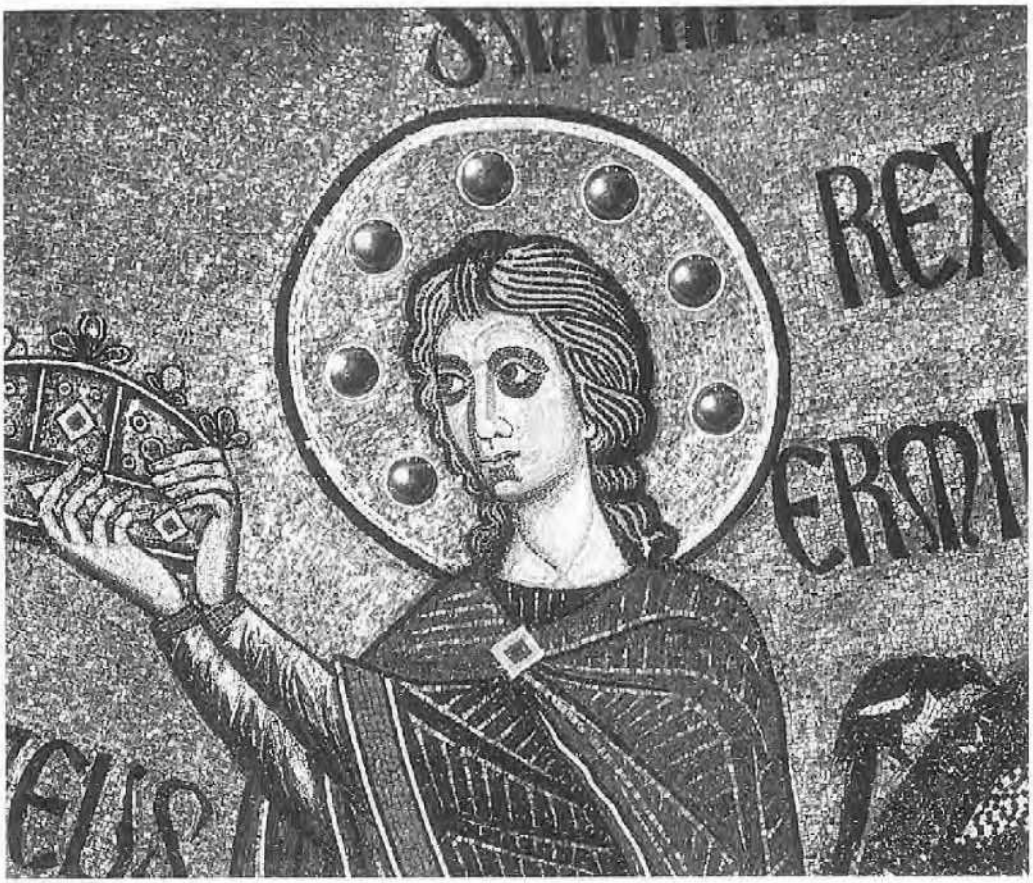
197. "Gaddo Gaddi", Crocifisso dipinto.
Firenze, Galleria dell'Accademia.



198. GADDO GADDI, Crocifisso dipinto.
PATERNO (BAGNO A RIPOLI), Santo Stefano.



199. GADDO GADDI, Crocifisso dipinto.
CAMBRIDGE (MASS.), Fogg Art Museum.



200. Pittore Fiorentino (Maestro della Sant'Agata?), San Miniato (particolare).
Firenze, San Miniato al Monte.

201. Pittore Fiorentino (Maestro della Sant'Agata?), Santa (particolare).
Firenze, San Miniato al Monte.

202. Miniatore Fiorentino, Le Tre Marie al Sepolcro.
Pistoia, Museo Diocesano (dalla chiesa di Sant'Alessio in Bigiano).

203. Miniatore Fiorentino, La Vergine.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II. I. 167, c. 8.

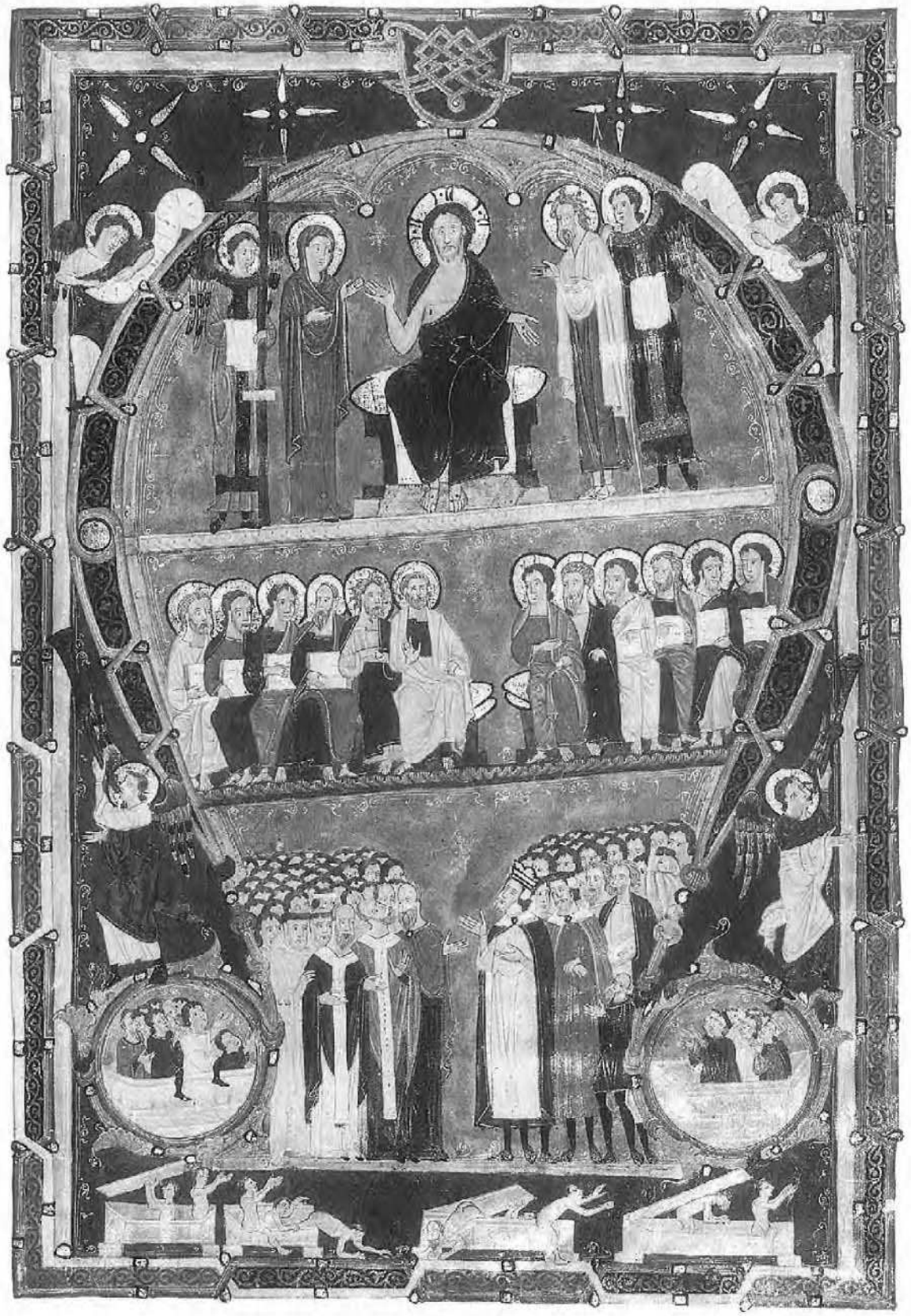
204. Miniatore Fiorentino, Santa.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Cod. II. I. 167, c. 172.

205. Miniatore Fiorentino, Crocifissione.
Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cod. Conv. Soppr. 233, c. 151.

206. Miniatore Fiorentino, Cristo e gli Apostoli.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. E, n. 1354, c. 203 v.

207. Miniatore Fiorentino, La Resurrezione dei defunti.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. F, n. 1355, c. 152 v.

208. Miniatore Fiorentino, Il Giudizio Finale.
Pistoia, Museo Civico, Cod. n. 231, c. 2 v. (dalla chiesa di San Francesco a Pistoia).



209. Miniatore Fiorentino, Il Giudizio finale.
New York, Pierpont Morgan Library, MS. 273.

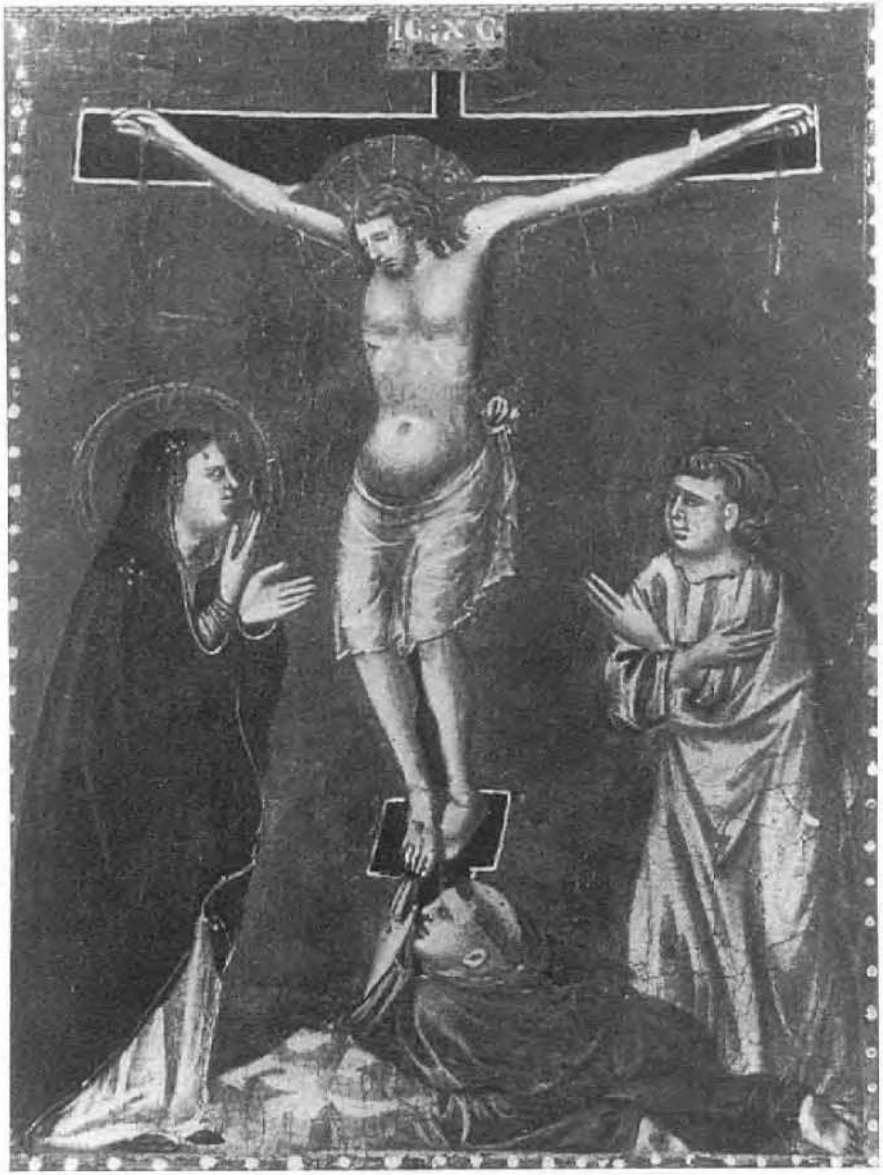
210. Miniatore Fiorentino, Cristo benedicente; Madonna col Bambino.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. E, n. 1354, c. 3.

211. Miniatore Fiorentino, Cinque frati domenicani cantori.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. E, n. 1354, c. 149.

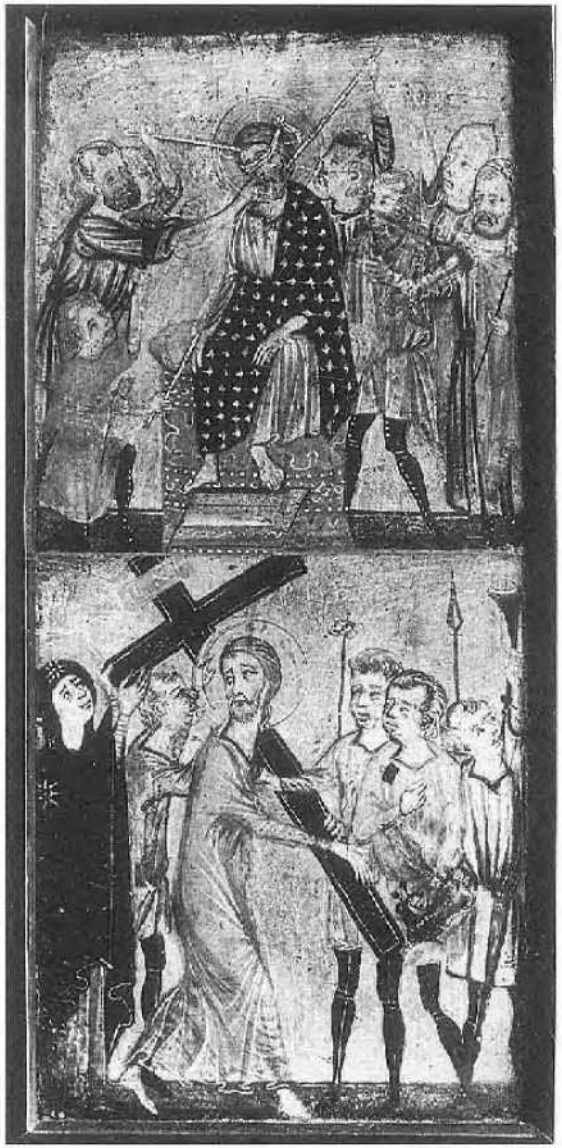
212. Miniatore Fiorentino, Santo domenicano.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. E, n. 1354, c. 63.

213. Miniatore Fiorentino, San Paolo.
Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, Cor. E, n. 1354, c. 109.

214. Maestro di San Gaggio, Madonna col Bambino in trono e quattro Santi.
Firenze, Galleria dell'Accademia.



215. Maestro di San Gaggio, Crocifissione, particolare del dossale.
San Diego (Calif.), Putnam Foundation-Timken Art Gallery.



216. Maestro di San Gaggio (vicino al), Derisione di Cristo; Andata al Calvario.
Londra (già), collezione Harris.

217. Maestro di San Gaggio (vicino al), Deposizione di Croce.
Amsterdam, Rijksmuseum.

218. Maestro di San Gaggio (vicino al), Deposizione nel Sepolcro.
Amsterdam, Rijksmuseum.

219. Maestro di San Gaggio, San Giovanni Battista.
Chambéry, Musée Benoît-Molin.

220. Maestro di San Gaggio, Cristo davanti a Pilato, particolare della tavola.
Oxford, Christ Church Gallery.

221. Maestro di San Gaggio, Madonna col Bambino; quattro Santi; Flagellazione e Crocifissione.
Berlino (Dahlem), Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

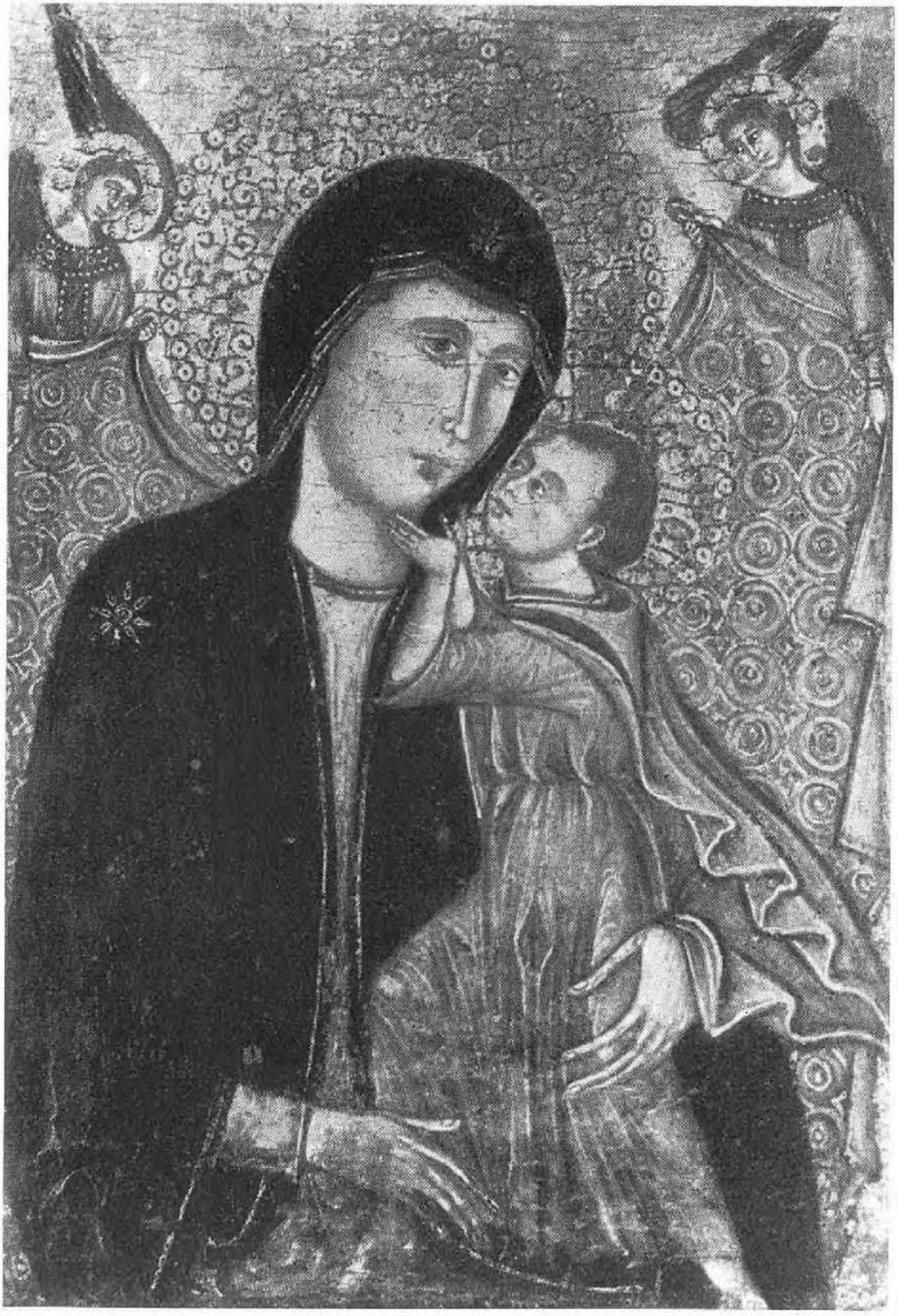
222. Maestro di San Gaggio, Madonna col Bambino in trono, due angeli e i Santi Francesco e Domenico; Flagellazione e Salita al Calvario; Crocifissione e Deposizione di Croce.

Londra (già), collezione Agnew.

223. Maestro di San Gaggio, Storia di Santa Caterina D'Alessandria (particolare).
Castelpulci (Firenze), Cappella di San Giacomo.

224. Pittore Fiorentino, San Benedetto.
Firenze (dintorni), Badia di San Salvatore a Settimo.

225. Pittore Fiorentino, San Galgano.
Firenze (dintorni), Badia di San Salvatore a Settimo.



226. Maestro di Vicchio a Rimaggio (vicino al), Madonna col Bambino e due angeli.
Columbia (South Carolina), Museum of Art.

227. Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino in trono.
Firenze, San Pietro a Varlungo.

228. Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Stia, Pieve di Santa Maria Assunta.

229. Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
New Haven, Yale University Art Gallery.

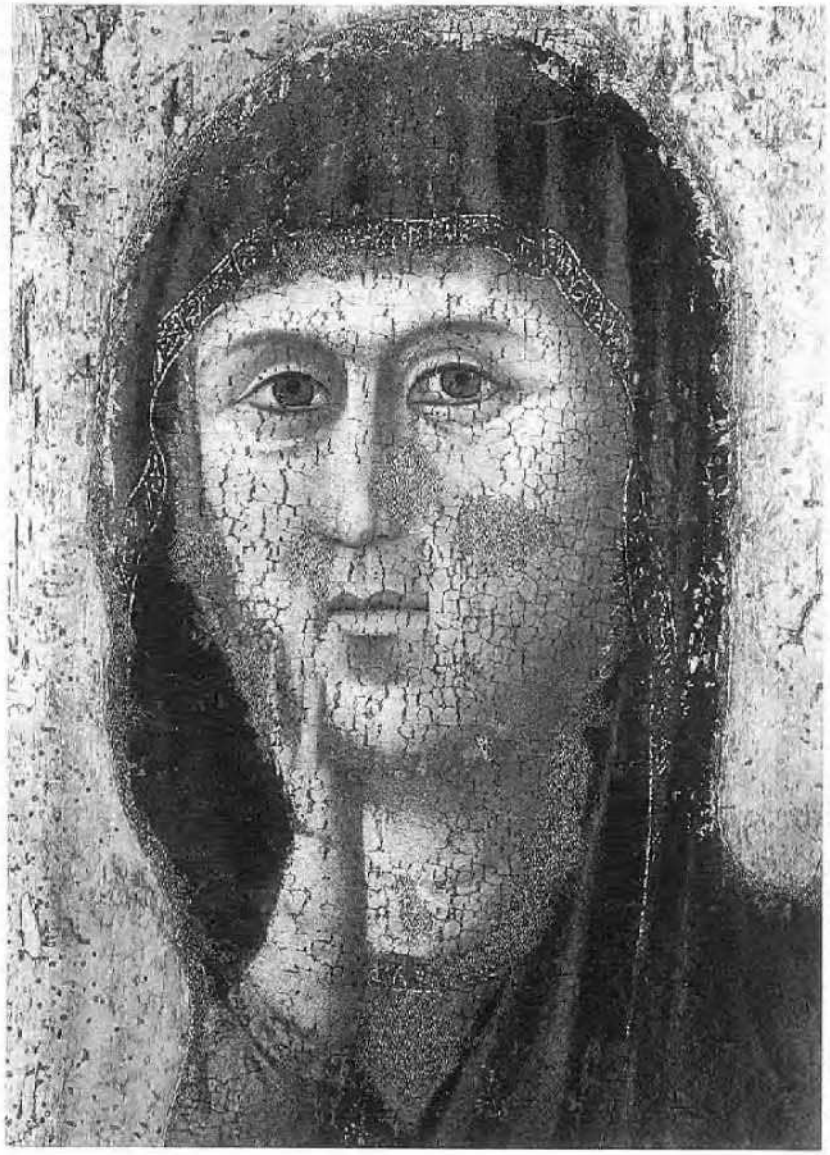
230. Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
Romena, Pieve di San Pietro.

231. Pseudo - Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino in trono e due angeli.
New York, Metropolitan Museum of Art.

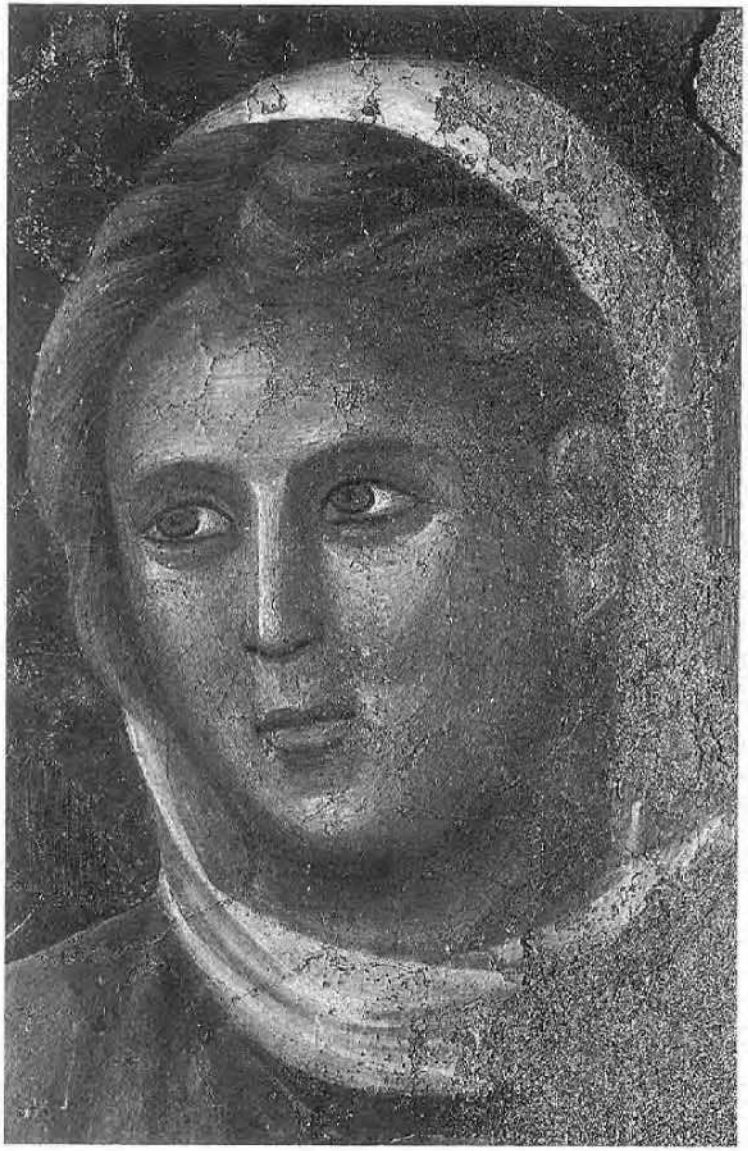
232. Pseudo - Maestro di Varlungo, San Michele Arcangelo e quattro Santi.
Roma (già), collezione Fiammingo.

233. Pseudo - Maestro di Varlungo, Madonna col Bambino e i Santi Jacopo, Giovanni Battista, Pietro e Francesco.
New Haven, Yale University Art Gallery.

234. Giotto, Madonna col Bambino (frammento).
Borgo San Lorenzo, Oratorio di Sant'Omobono (già).



235. Giotto, Madonna col Bambino (particolare).
Borgo San Lorenzo, Oratorio di Sant'Omobono (già).



236. Giotto, Isacco respinge Esaù (particolare).
Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

Bibliografia

I cataloghi delle vendite all'asta e quelli dei musei senza l'indicazione dell'autore sono classificati sotto il nome della località.

ALIZERI F., *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, vol. I, Genova, 1870.

AMSTERDAM, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam - A Completely illustrated catalogue*, a cura di AA.VV., Maarssen, 1976.

ANGIOLA E.M., *Nuovi documenti su Bonaventura e Marco di Berlinghiero*, in 'Prospettiva', n. 21, 1980, pp. 82-84.

ARSLAN W., *Su alcune Croci pisane*, in 'Rivista d'Arte', XVIII, 1936, pp. 217-244.

ARTAUD DE MONTOR, A.F., *Peintres Primitifs - Collection des tableaux rapportés d'Italie et publié par...*, Paris, 1843.

AUBERT A., *Die Malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi*, Leipzig, 1907.

AYER F., *A Reconstruction of Cimabue's lost 1301 Altarpiece for the Hospital of Saint Clare in Pisa*, in 'The Rutgers Art Review', IV, 1983, pp. 12-17.

BACCHI A., *Pittura del Duecento e del Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Milano, 1986, pp. 315-324.

BACCI P., *Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo*, in 'L'Arte', III, 1900, pp. 32-40.

—, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, Firenze, 1910-12, 2 voll.

BALDINI U., *Mostra di opere d'arte restaurate*, VII, Firenze, 1953.

—, *Mostra di opere d'arte restaurate*, X, Firenze, 1959.

—, *La Croce 432 degli Uffizi*, Milano, 1962.

—, *Il restauro del S. Michele di Vico l'Abate*, in 'Storia dell'Arte', nn. 38-40, 1980, pp. 131-135.

—, *Metodo e Scienza*, catalogo della mostra, Firenze, 1982.

BALDINI U. - DAL POGGETTO P., *Firenze restaura*, catalogo della mostra, Firenze, 1972.

BANDERA VIANI M.C., *Fiesole - Museo Bandini*, Bologna, 1981.

BATTISTI E., *Cimabue*, Milano, 1963.

BECHERUCCI L., *Il restauro della Madonna dei Servi a Bologna*, in 'Bollettino d'Arte', XXXI, 1937-38, pp. 9-18.

—, *I Musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze*, Milano, 1983.

BECHERUCCI L. - BRUNETTI G., *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, 2 voll., Milano, s.d. ma 1968.

BELLI BARSALI I., *Berlinghieri, Bonaventura* e *Berlinghiero*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IX, Roma, 1967, pp. 120-121, 125-126.

BELLOSI L, *La mostra degli affreschi staccati al Forte Belvedere*, in 'Paragone', n. 201, 1966, pp. 73-79.

—, *La pittura dell'Italia centrale nell'età gotica*, I Maestri del Colore, Milano 1966.

—, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, 1974.

—, *La mostra di Arezzo*, in 'Prospettiva', n. 3, 1975, pp. 55-60.

—, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979 (2a ed., 1980).

—, *La pecora di Giotto*, Torino, 1985.

—, in *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, catalogo della mostra, Torino, 1988.

BELLOSI L.-ANGELINI A., *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, Siena, 1986.

BELTING H., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin, 1977.

— (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, vol. II, Bologna, 1982.

BERENSON B., *A Newly Discovered Cimabue*, in 'Art in America', VIII, 1920, pp. 251-271.

—, *Studies in Mediaeval Painting*, New Haven, 1930.

—, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932 (ed. it., Milano, 1936).

—, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, 2 voll., London, 1963.

BERG K., *Studies in Tuscan Twelfth - Century Illumination*, Oslo, 1968.

BERTELLI C., *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino, 1983, pp. 5-163.

—, *Miniatura e pittura. Dal monaco al professionista*, in *Dall'Eremo al Cenobio*, Milano, 1987, pp. 579-699.

BERTOLINI CAMPETTI L., in *Mostra del Restauro della Soprintendenza di Pisa*, Pisa, 1964.

—, in *Mostra del Restauro*, Pisa, 1972.

BIETTI M., *Gaddo Gaddi: un'ipotesi*, in 'Arte Cristiana', LXXI, 1983, pp. 49-52.

BOLOGNA F., *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli, 1955.

—, *Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio*, in 'Paragone', n. 125, 1960, pp. 3-31.

—, *Cimabue*, I Maestri del Colore, Milano, 1965.

—, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1978 (1ª ed., 1962).
—, *The crowning disc of a Duecento 'Crucifixion' and other points relevant to Duccio's relationship to Cimabue*, in 'The Burlington Magazine', CXXV, 1983, pp. 330-340.
BORENIUS T., *Pictures by the Old Masters in the Library of Christchurch, Oxford*, Oxford, 1916.
—, *A panel of the Crucifixion*, in 'The Burlington Magazine', XXXIX, 1921, pp. 53-54.
BORGHERO G., *Collezione Thyssen-Bornemisza. Catalogo ragionato delle opere esposte*, Castagnola (Lugano), 1981.
BOSKOVITS M., *Nuovi studi su Giotto e Assisi*, in 'Paragone', n. 261, 1971, pp. 34-56.
—, *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, in 'Arte Illustrata', nn. 55-56, 1973, pp. 339-352.
—, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze, 1975.
—, *Cimabue e i precursori di Giotto*, Firenze, 1976.
—, *Intorno a Coppo di Marcovaldo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Milano, 1977, pp. 94-106.
—, *Cenni di Pepe (Pepo), detto Cimabue*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIII, Roma, 1979, pp. 537-544.
—, *Gli affreschi della Sala dei Notari a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo*, in 'Bollettino d'Arte', N.S., IX, 1981, pp. 1-41.
—, *Coppo di Marcovaldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXVIII, Roma, 1983, pp. 631-636.
—, *La decorazione pittorica del presbiterio della Basilica di S. Abondio in Como*, in 'Arte Cristiana', LXXII, 1984, pp. 369-379.
—, *The painters of the miniaturist tendency*, 'Corpus of Florentine Painting', Sec. III, Vol. IX, Florence, 1984.
—, *Gemäldegalerie Berlin. Frühe Italienische Malerei*, Berlin, 1988.
BOSKOVITS M.-MOJZER M.-MUCSI A., *Az Esztergomi Keresztény Muzeum Képtára*, Budapest, 1964 (Ed. Tedesca, 1965).
BRANDI C., *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella Chiesa dei Servi di Siena*, in 'Bollettino d'Arte', XXXV, 1950, pp. 160-170.
—, *Duccio*, Firenze, 1951.
—, *Sulla cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi*, in *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso internazionale del 1967, Roma, 1971, pp. 61-66.
—, *Giotto*, Milano, 1983 (2ª ed., 1985).
BRINK J., *Measure and Proportion in the Monumental Gabled Altarpieces of Duccio, Cimabue and Giotto*, in 'Racar', IV, n. 2, 1977, pp. 69-77.
—, *Carpentry and symmetry in Cimabue's Santa Croce Crucifix*, in 'The Burlington Magazine', CXX, 1978, pp. 645-652.
BUCHTAL H., *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957.
BYAM SHAW J., *Paintings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, London, 1967.

CALECA A., *A proposito del rapporto Cimabue-Giotto*, in 'Critica d'Arte', n. 157-59, 1978, pp. 42-46.
—, in *Momenti dell'arte a Volterra*, Pisa, 1981.
—, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Milano, 1986, pp. 233-264.
CAMESASCA E., *Da Raffaello a Goya... da Van Gogh a Picasso*, catalogo della mostra, Milano, 1987.
CAMPANA G.P., *Cataloghi del Museo Campana. Classe VIII. Opere del Risorgimento della pittura. Classe IX. Opere de capiscuola della pittura italiana*, Roma, 1858.
CAMPINI D., *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*, Milano, 1966.
CANEVA C., in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979 (2ª ed., 1980).
CARLI E., *Pittura medievale pisana*, Milano, 1958.
—, *Recuperi e restauri senesi, I: nella cerchia di Duccio*, in 'Bollettino d'Arte', L, 1965, pp. 94-99.
—, *Il Museo di Pisa*, Pisa, 1974.
CAROTTI G., *Musée de Chambéry - Catalogue*, Chambéry, 1911.
CASANOVA UCCELLA M.L., *Arte a Gaeta: Dipinti dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, 1976.
CASAZZA O., *Il 'Crocifisso' di Cimabue in Santa Croce*, in 'Critica d'Arte', XLII, nn. 154-56, 1977, pp. 211-216.
—, *Scrutinio dei ritmi-S. Michele Arcangelo di Vico l'Abate*, in 'Critica d'Arte', XLIX, n. 3, 1984, pp. 66-71.
CASAZZA O.-FRANCHI P., *Trattamento digitale delle immagini e conservazione e restauro di opere d'arte*, in 'Critica d'Arte', L, 1985, pp. 71-78.
CASTELFRANCO G., *Restauri e scoperte d'affreschi. Il pittore Corso*, in 'Bollettino d'Arte', XXVIII, 1934-35, pp. 322-333.
CASTELNUOVO E., *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino, 1983, pp. 167-227.
CATALANO N., *Il fiume del terrestre Paradiso*, Firenze, 1652.
CAVALCASELLE G.B.-CROWE J.A., *Storia della pittura italiana dal secolo II al secolo XVI*, voll. I-XI, Firenze, 1875-1908.
CHIAPPELLI A., *Notizie e spigolature storico-artistiche pistoiesi*, in 'Bullettino storico pistoiese', XXXIII, 1931, pp. 179-186.
CHIGI F., *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena (1625-26)*, ed. critica a cura di P. Bacci, in 'Bullettino senese di storia patria', XLVI, 1939, pp. 197-213; 297-337.
CHRISTIANSEN K., *Fourteenth-Century Italian Altarpieces*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', XL, I, 1982, pp. 3-55.
CIAMPI S., *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' belli arredi, del Campo Santo Pisano e di altre opere di disegno dal s. XII al XV raccolte ed illustrate*, Firenze, 1810.
CIARDI DUPRÉ M.G., *I codici liturgici miniati dell'archivio capitolare di Arezzo nell'ambiente aretino del Duecento*, Introduzione al catalogo di R. Passalacqua, *I codici liturgici miniati dugenteschi nell'archivio capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze, 1980.
CIATTI M., in *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra, Firenze, 1986.
—, in *La Pieve di San Leolino a Panzano: restauro e*

restituzione dei dipinti recuperati, catalogo della mostra, Firenze, 1988.
COHN W., *Ausstellung restaurierter Gemälde in den Uffizien*, in 'Weltkunst', XXV, 1955, pp. 7-8.
COLE B., *Old and New in the Early Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XVII, 1973, pp. 229-248.
COLETTI L., *La Mostra giottesca*, in 'Bollettino d'Arte', XXXI, 1937-38, pp. 49-72.
—, *I Primitivi - Dall'arte benedettina a Giotto*, vol. I, Novara, 1941.
—, *Gli affreschi della Basilica di Assisi*, Bergamo, 1949.
CONTI A., *Appunti pistoiesi*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', Ser. III, vol. I, 1971, pp. 109-124.
—, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, 1973.
—, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, 1981.
—, (a cura di), *I dintorni di Firenze*, Firenze, 1983.
—, in *Rignano sull'Arno. Tre studi sul patrimonio culturale*, Firenze, 1986.
CONTINI G. (a cura di), *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi*, Milano, 1973.
—, (a cura di), *Poeti del Duecento. Poesia «realistica» toscana*, Torino, 1977.
COOR-ACHENBACH G., *An Early Italian Tabernacle*, in 'Gazette des Beaux-Arts', XXV, 1944, pp. 129-152.
—, *A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo di Marcovaldo And His Son Salerno*, in 'The Art Bulletin', XXVIII, 1946, pp. 232-247.
—, *A rare representative of Informal Dugento Painting*, in 'Art Quarterly', X, 1947, pp. 278-282.
—, *A Neglected Work by the Magdalen Master*, in 'The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 119-129.
—, *Coppo di Marcovaldo, His Art in relation to the Art of His Time*, in 'Marsyas', V, 1947-49, pp. 1-21.
—, *Two Additions to the Works of a Florentine Dugento Atelier*, in 'The Burlington Magazine', XCII, 1950, pp. 94-97; 356-357.
—, *Unknown Representations by the Magdalen Master*, in 'The Burlington Magazine', XCIII, 1951, pp. 73-78.
—, *Addenda ad «Addenda ad Indicem II»*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVII, 1952, pp. 252-253.
—, *An Unknown Dugento Madonna in Manchester*, in 'Bulletin of the Currier Art Gallery', Supplement, March 1955.
CORDARO M., in *Museo Civico di Pistoia. Catalogo delle collezioni*, Firenze, 1982, pp. 91-94.
—, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali*, in 'Arte Medievale', n. 1, 1983, pp. 263-276.
CRISTIANI TESTI M.L., *Moduli compositivi tra XII e XIII secolo*, in 'Critica d'Arte', XLIX, 2, 1984, pp. 89-92.
CUPPINI I., *Ranieri di Ugolino*, in 'Commentari', III, 1952, pp. 7-13.

DALLI REGOLI G., *Miniatura a Pisa fra i secoli XII-XIV: elementi di continuità e divergenze*, in *La miniatura italiana in età romanica e gotica*, Atti del primo congresso di storia della miniatura italiana, Firenze, 1979.
—, in *Momenti dell'arte a Volterra*, catalogo della mostra, Pisa, 1981.
DAL POGGETTO P., in *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, catalogo della mostra, Certaldo, 1963.
—, *Museo di Fucecchio*, Firenze, 1969.
—, *La 'Madonna' duecentesca di Lastra a Signa*, in 'Prospettiva', n. 1, 1975, pp. 56-57.
DAMI L., *La basilica di San Miniato al Monte*, in 'Bollettino d'Arte', IX, 1915, pp. 217-244.
—, *Un nuovo maestro del Dugento fiorentino*, in 'Dedalo', V, 1924-25, pp. 490-500.
D'ANCONA P., *Les primitifs italiens*, Paris, 1935.
DAVIDSOHN R., *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, vol. III, Berlin, 1901.
—, *La storia di Firenze*, voll. I-VIII, Firenze, 1956-1968.
DAVIES M., *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester (Mass.), 1974.
DE BENEDICTIS C., in *Il Museo Bardini a Firenze*, Firenze, 1984.
DE GRÜNEISEN W., *La Madone du Triptyque inédit de Bonaventura Berlinghieri de Lucques*, in *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinem Freundem und Schülern*, Wien und Hellerau, 1923, pp. 204-212.
DE JERPHANION G., *Un coffret Italo-Byzantine du 13e siècle*, in *Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger*, Paris, 1924, pp. 416-424.
DELOGU R., *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, 1977.
DEMUS O., *The Tribuna Mosaic of the Florentine Baptistery*, in *Actes du VI Congrès International des Etudes Byzantines*, vol. II, Paris, 1951, pp. 101-110.
—, *Byzantine Art and the West*, New York, 1970.
DE NICOLA G., *Di alcuni dipinti del Casentino*, in 'L'Arte', XVII, 1914, pp. 257-264.
DERBES A., *The Pistoia Lamentation*, in 'Gesta', XXIII, 2, 1984, pp. 131-135.
DE WALD E.T., *Italian painting 1200-1600*, New York, 1978 (1ª ed., 1961).
DE WITT A., *I mosaici del Battistero di Firenze*, voll. I-IV, Firenze, 1954-1959.
DONATI P.P., *Il punto su Manfredino d'Alberto*, in 'Bolletino d'Arte', LVII, 1972, pp. 144-153.
DUFOUR BOZZO C., *I mosaici in pasta vitrea*, in C. MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Milano, 1973, pp. 367-372.

FALLETTI F., in *Capolavori & Restauri*, catalogo della mostra, Firenze, 1986.
FEA C., *Descrizione ragionata della Sagrosanta Patriarcal Basilica e Cappella Papale di San Francesco d'Assisi*, Roma, 1820.
FERRETTI P., *Problemi della pittura pisana del Duecento: un Crocifisso inedito a Pisa e il «Maestro della Croce di Calci»*, in 'Arte Cristiana', LXXV, fasc. 722, 1987, pp. 307-316.
FIUMI E., *La demografia fiorentina nelle pagine di G. Villani*, in 'Archivio Storico Italiano', CVIII, 1950, pp. 78-158.
FOLDA J., *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton, 1976.

FORLATI F., *La tecnica dei primi mosaici marciani*, in 'Arte Veneta', III, 1949, pp. 85-87.
FRANCIS H.S., *Berlinghiero. The Stoclet Tabernacle*, in 'The Bulletin of the Cleveland Museum of Art', LIV, 1967, pp. 92-96.
FREDERICKSEN B.B.-ZERI F., *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Collections*, Cambridge (Mass.), 1972.
FREMANTLE R., *Florentine Gothic Painters from Giotto to Masaccio*, London, 1975.
FREY C., *Il Codice Magliabechiano*, Berlin, 1892.

GAMBA C., *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, in 'Rivista d'Arte', XV, 1933, pp. 65-74.
—, *La mostra del tesoro di Firenze Sacra*, in 'Bollettino d'Arte', XXVII, 1933-34, pp. 145-163.
GARRISON E.B., *The Oxford Christ Church Library Panel and the Milan Sessa Collection Schutters. A tentative reconstruction of a Tabernacle and a Group of Romazing Florentine Panels*, in 'Gazette des Beaux-Arts', LXXXVIII, 1946, pp. 321-346.
—, *A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna*, in 'The Art Bulletin', XXVIII, 1946, pp. 211-232.
—, *A New Florentine Madonna — «The Bagnano Master»*, in *Post-War Discoveries: Early Italian Paintings-I*, in 'The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 151-152.
—, *Post-War Discoveries. Early Italian Paintings. II*, in The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 210-216.
—, *An Unknown Madonna near Florence: The S. Primerana Master*, in *Post-War Discoveries: Early italian Paintings-IV*, in 'The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 299-300.
—, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Florence, 1949.
—, *The St. Agatha Master, The Carmine Madonna Master, and certain Questions of Method*, in 'The Burlington Magazine', XCII, 1950, pp. 355-356.
—, *Addenda ad Indicem — I*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVI, 1951, pp. 206-208.
—, *Addenda ad Indicem — II*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVI, 1951, pp. 293-303.
—, *The «Master of the S. Francesco in Agro Mugellano Bible»*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. I, 3, 1954, pp. 82, 154-155.
—, *The Florentine «Master of the Morgan Sacramentary» and a Group of Related Works*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. I, 4, 1954, pp. 158, 198-201.
—, *The Marturi Masters and Two Related Works*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. II, 1, 1955, pp. 4, 70-75.
—, *Addenda ad Indicem, III*, in 'Bollettino d'Arte', XLI, 1956, pp. 301-312.
—, *Addenda ad Indicem-IV; An Early Work by the Varlungo Master*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. II, 4, 1956, pp. 203-204.
—, *Addenda ad Indicem-IV; The Bandini Crucifix: Earlier Stratum; The Bandini Crucifix: Later Stratum*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. II, 4, 1956, pp. 210-212.
—, *Addenda ad Indicem-V; A New Berlinghieresque Madonna*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. III, 3-4, 1958, pp. 261-264.
—, *Addenda ad Indicem-V; An Important Florentine Madonna and Child with Scenes in Moscow*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. III, 3-4, 1958, pp. 264-266.
—, *Addenda ad Indicem-VI; A Florentine Madonna Halo Panel*, in *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. IV, 3-4, 1962, pp. 377-379.
—, *Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy*, in 'The Art Bulletin', LIV, 1972, p. 140.
GARZELLI A., *Miniature fiorentine del Dugento*, in 'Arte Illustrata', VII, n. 59, 1974, pp. 339-350.
—, *Protogiotteschi ad Assisi e Firenze*, in 'Critica d'Arte', XXXIX, n. 136, 1974, pp. 9-30.
—, *Codici miniati laurenziani. Per un catalogo, I*, in 'Critica d'Arte', XL, n. 143, 1975, pp. 19-38.
GEISMEIER I., *Malerei 14.-18. Jahrhundert im Bode-Museum*, Berlin, 1978.
GIGLIOLI O.H., *Fiesole*, Roma, 1933.
GNUDI C., *Il ruolo dell'Italia nel Duecento*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, vol. II, Bologna 1982, pp. 153-161.
GOMBRICH E., *Bonaventura Berlinghieri's Palmettes*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XXXIX, 1976, pp. 234-236.

HAGER H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München, 1962.
HAUTECOEUR L., *Une peinture toscane du XIII^e siècle au Musée des Arts Decoratifs*, in 'Gazette des Beaux-Arts', XI, 1925, pp. 287-294.
—, *Les primitifs italiens*, Paris, 1931.
HEINEMANN R., *The Thyssen-Bornemisza Collection*, 2 voll., Castagnola (Lugano), 1969.
HENNIKER-HEATON R., *The Crucifixion, Bonaventura Berlinghieri, Lucca, active 1230-1250*, in 'Bulletin of the Worcester Art Museum', XIII, 1923, pp. 74-79.
—, *An Early Florentine Madonna*, in 'Art in America', XII, 1923-24, pp. 211-213.
—, *Two Early Sienese Paintings*, in ' The Burlington Magazine', XLVII, 1925, pp. 18-23.
HUECK I., *Le matricole dei Pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, in 'Bollettino d'Arte', LVII, 1972, pp. 114-121.

JAQUES R., *Die Iconographie der Madonna in Trono in der Malerei des Dugento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', V, 1937, pp. 1-57.

KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence, 1952.
KHVOSHINSKI B.-SALMI M., *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo*, 2 voll., Roma, 1914.
KIEL H., *Il Museo del Bigallo*, Milano, 1977.
KITZINGER E., *The Byzantine Contribution to Western Art of the twelfth and thirteenth centuries*, in 'Dumbarton Oaks Papers', XX, 1966, pp. 27-47.

KLANGE B., *I mosaici della scarsella del San Giovanni a Firenze — l'iconografia*, in 'Commentari', XXVI, 1975, pp. 248-258.
—, *I mosaici della scarsella del San Giovanni di Firenze — Problemi stilistici*, in 'Commentari', XXVII, 1976, pp. 3-17.
KLEINSCHMIDT B., *Die Basilika San Francesco in Assisi*, vol. II, Berlin, 1926.
KONDAKOV N., *Russkaja Ikona*, vol. II, Prag, 1929.

LABRIOLA A., *Ricerche su Margarito e Ristoro d'Arezzo*, in 'Arte Cristiana', LXXV, fasc. 720, 1987, pp. 145-160.
LACLOTTE M.-MOGNETTI E., *Peinture italienne. Avignon, Musée du Petit Palais*, Paris, 1976 (2a ed., 1977).
LANGTON DOUGLAS R., in J.A. CROWE-G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, London, vol. I, 1903.
LAVAGNINO E., *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino, 1936.
LAZAREV V., *Two Newly Discovered Pictures of the School*, in 'The Burlington Magazine', LI, 1927, pp. 56-67.
—, *New Light on the Problem of the Pisan School*, in 'The Burlington Magazine', LXVIII, 1936, pp. 61-73.
—, *Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca*, in 'Rivista d'Arte', XXX, 1955, pp. 3-63.
—, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.
LEHMANN K., *The Dome of Heaven*, in 'The Art Bulletin', XXVII, 1945, pp. 1-27.
LEONE DE CASTRIS P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986.
LONDRA, Agnew and Sons., *Paintings by Old Masters*, catalogo della mostra, 4 June-5 July, 1974.
—, Sotheby's, *Highly Important Old Master Paintings*, catalogo di vendita, 24 March, 1965.
—, Sotheby's, *Old Masters Paintings*, catalogo di vendita, 13 December, 1978.
—, Sotheby's, *Old Masters Paintings*, catalogo di vendita, 5 July, 1984.
—, Harari & Johns, *Six Centuries of Old Master Paintings*, catalogo di mostra, 16 November-15 December, 1989.
LONGHI R., *Giudizio sul Duecento*, in 'Proporzioni', II, 1948, pp. 5-54.
—, *Proposte per una critica d'arte*, in 'Paragone', n. 1, 1950, pp. 5-19.
—, *Prima Cimabue, poi Duccio*, in 'Paragone', n. 23, 1951, pp. 8-13.
LUDOVICO DA PIETRALUNGA, Fra, *Descrizione della Basilica di San Francesco in Assisi* (sec. XVI), ed. a cura di G. CRISTOFANI, in 'Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria', XXVIII, 1930, pp. 1-87.

MAETZKE A.M., *Nuove ricerche su Margarito d'Arezzo*, in 'Bollettino d'Arte', LVIII, 1973, pp. 95-112.
—, in *Arte nell'Aretino, recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, catalogo della mostra, Firenze, 1974.
—, *Pittura del Duecento e del Trecento nel territorio aretino*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Milano, 1986, pp. 354-374.
MARCENARO C., *Manfredino d'Alberto*, in 'L'Arte', XL, 1937, pp. 110-130.
MARCHINI G., *Affreschi inediti del Dugento a Prato*, in 'Rivista d'Arte', IX, 1937, pp. 163-169.
MARCUCCI L., *Un crocifisso senese del Duecento*, in 'Paragone', n. 77, 1956, pp. 11-24.
—, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma, 1958.
MARQUES L.C., *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, 1987.
MATHER F.J., *The Isaac Master. A Reconstruction of the Works of Gaddo Gaddi*, Princeton, 1932.
MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo*, vol. II, Roma, 1966.
MEISS M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951 (ed. ital., Torino, 1982).
MILANESI G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, Firenze, 1901.
MONFERINI A., *L'Apocalisse di Cimabue*, in 'Commentari', XVII, 1966, pp. 25-55.
MONGAN A. e E., *European Paintings in the Timken Art Gallery*, San Diego, 1969.
MORENI D., *Descrizione della Chiesa della SS. Annunziata*, Firenze, 1791.
MOROZZI G., in *Santa Reparata*, Firenze, 1974.
MOROZZI L., *Studio iconografico di una Bibbia dugentesca del Convento fiorentino di S. Croce*, in 'La Bibliofilia', LXXIX, 1977, pp. 201-229.
MUCSI A., *Gotische und Renaissance Tafelbilder in Christlichen Museum von Esztergom*, Esztergom, 1973.

NERI LUSANNA E., *Di un affresco pistoiese del Duecento: l'Ascensione di Santa Maria a Ripalta*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 125-130.
—, *Andrea Tafo di Rico*, in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. II, Leipzig, 1986, pp. 1019-1020.
NICHOLSON A., *Cimabue. A Critical Study*, Princeton, 1932.
NICOLLE M., *Nantes-Catalogue du Musée Municipal de Beaux-Arts*, Nantes, 1913.

OERTEL R., *Giotto-Ausstellung in Florenz*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', VI, 1937, pp. 218-238.
—, *Italienische Malerei des Mittelalters bis zum Trecento*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', IX, 1940, pp. 118-124.
—, *Ein toskanisches Madonnenbild um 1260*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', VII, 1953, pp. 9-36.
—, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Zurich-Wien, 1953.
—, *Early Italian Painting to 1400*, London, 1968.
OFFNER R., *An Early Florentine Dossal*, Pescia, s.d.
—, *A Remarkable Exhibition of Italian Paintings*, in 'The Arts', V, 1924, pp. 241-264.
—, *Italian Primitives at Yale University*, New Haven, 1927.
—, *The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra-I*, in 'The Burlington Magazine', LXIII, 1933, pp. 72-84.
—, *Guido da Siena and A.D. MCCXXI*, in 'Gazette des Beaux-Arts', XXXVII, 1950, pp. 61-90.

—, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sec. III, Vol. VI, New York, 1956.
ORLANDI S., *I libri corali di S. Maria Novella con miniature dei secoli XIII e XIV*, in 'Memorie Domenicane', LXXXII, 1965, pp. 129-145, 193-224; LXXXIII, 1966, pp. 43-61.
OTTOKAR N., *Il Comune di Firenze alla fine del Dugento*, Firenze, 1926 (ed. cons., Torino, 1974).
—, *Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori a Firenze alla fine del Dugento*, in 'Rivista d'Arte', XIX, 1937, pp. 55-57.

PAATZ W. e E., *Die Kirchen von Florenz*, 6 voll., Frankfurt am Main, 1940-1954.
PADOVANI S., *Una 'Madonna' duccesca*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, vol. I, Milano, 1984, pp. 33-38.
PAOLI C., *Il Libro di Monteaperti*, Firenze, 1889.
PAOLUCCI A., in *Capolavori e Restauri*, catalogo della mostra, Firenze, 1986.
PARRONCHI A., *Una pala dugentesca nei pressi di Greve in Chianti*, in 'Rivista d'Arte', XIX, 1937, pp. 31-36.
PERALI P., *Orvieto. Notizie storiche di topografia, notizie storiche d'arte, dalle origini al 1300*, Orvieto, 1919.
PERKINS F.M., *Due quadri inediti*, in 'Rassegna d'Arte', XVI, 1916, pp. 121-122.
—, *Un altro quadro primitivo inedito*, in 'Rassegna d'Arte', XVI, 1916, pp. 156-157.
—, *Pitture senesi poco conosciute*, in 'La Diana', VII, 1932, pp. 79-90.
PLESNER J., *L'émigration de la campagne à la ville libre de Florence au XIII^e siècle*, Copenaghen, 1934.
POGGI G., *La Compagnia del Bigallo*, in 'Rivista d'Arte', II, 1904, pp. 189-214.
—, *La tavola di San Zanobi nella Chiesa di S. Reparata*, in 'Rivista d'Arte', V, 1907, pp. 112-117.
POLZER J., *The Virgin and Child Enthroned from the Church of the Servites in Orvieto: generally given to Coppo di Marcovaldo recent laboratory evidence and a review of Coppo's oeuvre*, in 'Antichità Viva', XXIII, 3, 1984, pp. 5-18.
PONTICELLI L., *I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*, in 'Commentari', I, 1950, pp. 121-129, 187-189 e 249-250; II, 1951, pp. 51-55.
PREHN E.T., *A 13th Century Crucifix in the Uffizi and the Maestro del San Francesco Bardi*, Edinburgh, 1958.
—, *Aspetti della pittura medioevale toscana*, Firenze, 1976.
PREVITALI G., *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1974 (1ª ed., 1967).
—, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Milano, 1977, pp. 106-110.
—, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino (Einaudi), 1979, pp. 5-95.
PROCACCI U., *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771*, in 'Rivista d'Arte', XIV, 1932, pp. 141-232.
—, *Opere sconosciute d'arte toscana*, in 'Rivista d'Arte', XIV, 1932, pp. 463-466.
—, *Restauri a dipinti della Toscana*, in 'Bollettino d'Arte', XXIX, 1935-36, pp. 364-383.
—, *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo di mostra, Firenze, 1946.
—, *Recent restorations in Florence. II: Fra Angelico, Sassetta and others*, in 'The Burlington Magazine', LXXXIX, 1947, pp. 330-334.
—, *Distacco di tempere duecentesche sovrapposte*, in 'Bollettino d'Arte', XXXVIII, 1953, pp. 31-33.
—, *Sinopie e affreschi*, Milano, 1960.
—, *La pittura romanica pistoiese*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del Convegno, Pistoia, 1966, pp. 353-367.

RAGGHIANTI C.L., *Pittura del Dugento a Firenze*, s.d. ma 1955.
—, *Pittura italiana a Cracovia*, in 'Critica d'Arte', X, 1963, pp. 55-62.
—, (e collaboratori), *L'Arte in Italia*, vol. III, Roma, 1969.
—, *Percorso di Giotto*, in 'Critica d'Arte', XVI, nn. 101-102, 1969, pp. 3-80.
RESSORT C., in *Retables italiens du XIIIe au XVe siècle*, catalogo della mostra, Paris, 1978.
RICCI C., *I quadri del Museo del Bigallo*, in 'Rivista d'Arte', II, 1904, pp. 215-225.
RICHA G., *Notizie istoriche delle chieste fiorentine*, voll. I-IX, Firenze, 1754-1761.
RICHTER G.M., *Megliore di Jacopo and the Magdalen Master*, in 'The Burlington Magazine', LVII, 1930, pp. 223-236.
R.M.F., *Two Thirteenth-Century Italian Paintings*, in 'Chicago Art Institute, Bulletin', XX, 1926, p. 77.
ROMAGNOLI E., *Guida per la città di Siena e i suoi suburbi*, Siena, 1861.
ROMANO G., *Per i maestri del Battistero di Parma e della Rocca di Angera*, in 'Paragone', nn. 419-423, 1985, pp. 10-16.
—, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Milano, 1986, pp. 25-32.
ROSENFELD H.F., *Der Ill. Christophorus*, Leipzig, 1937.
ROSINI G., *Storia della pittura italiana esposta co' suoi monumenti*, voll. I-VII, Pisa, 1839-1847.
ROTILI M., *La pittura romanica nell'Italia centro-meridionale*, I Maestri del Colore, Milano, 1966.
ROWLAND B. Jr., *Notes on the Magdalen Master*, in 'Art in America', XIX, 1931, pp. 125-133.
RUMOHR C.F. von, *Italienische Forschungen*, voll. I-II, Berlin, 1827.

SALMI M., *Spigolature d'arte toscana*, in 'L'Arte', XVI, 1913, pp. 208-227.
—, *R. Offner: Studies in Florentine Painting*, in 'Rivista d'Arte', XI, 1929, pp. 133-145.
—, *I mosaici del «Bel San Giovanni» e la pittura del secolo XIII a Firenze*, in 'Dedalo', XI, 1930-31, pp. 543-570.
—, *Per il completamento di un polittico cimabuesco*, in 'Rivista d'Arte', XVII, 1935, pp. 113-120.
—, *Un evangeliario miniato fiorentino*, in 'Rivista d'Arte', XIX, 1937, pp. 1-13.
—, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma, 1954.
—, *La donazione Contini Bonacossi*, in 'Bollettino d'Arte', LII, 1967, pp. 222-232.

SALVEMINI G., *Magnati e popolani in Firenze*, Firenze, 1899.
SALVINI R., *Cimabue*, Roma, 1946.
—, *Postilla a Cimabue*, in 'Rivista d'Arte', XXVI, 1950, pp. 43-60.
SANDBERG VAVALÀ E., *La Croce dipinta italiana*, Verona, 1929.
—, *L'iconografia della Madonna col Bambino*, Siena, 1934.
—, *A Crucifix at Chicago*, in 'Chicago Art Institute, Bulletin', XXXIII, 1939, pp. 34-40.
—, *Paintings by Salerno di Coppo*, in 'Art in America', XXVIII, 1940, pp. 47-54.
SANPAOLESI P., *San Piero Scheraggio*, in 'Rivista d'Arte', XV, 1933, pp. 129-150; XVI, 1934, pp. 1-28.
—, *Il restauro della Madonna dugentesca della chiesa di Mosciano*, in 'Bollettino d'Arte', XXVIII, 1934-35, pp. 470-474.
SANTANGELO A., *Museo di Palazzo Venezia-Catalogo, 1: Dipinti*, Roma, 1948.
SANTI F., *Galleria Nazionale dell'Umbria-Dipinti, sculture e oggetti d'arte romanica e gotica*, Roma, 1969.
SAURÉ W., *Italienische Altarbilder des 13. bis 15. Jahrhunderts*, in 'Weltkunst', XLIX, 1979, pp. 26-27.
SCARPELLINI P., *Commentario*, in FRA LUDOVICO DA PIETRALUNGA, *Descrizione della Basilica di San Francesco e di altri Santuari di Assisi*, Treviso, 1982.
SCHLOSSER J. von, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, Berlin, 1912.
SCUDIERI M., in *La città degli Uffizi*, catalogo della mostra, Firenze, 1982.
—, *Una riscoperta: la Croce dipinta delle Scuole Leopoldine*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 135-142.
—, *Le due icone duecentesche: note storico-artistiche*, in *Santa Maria Primerana chiesa del popolo fiesolano*, Firenze, 1988, pp. 43-50.
SERRA L., *Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, in 'Bollettino d'Arte', XXVII, 1933, pp. 37-48.
—, *Il riordinamento del R. Museo Artistico Industriale di Roma*, in 'Bollettino d'Arte', XXVII, 1933-34, pp. 573-583.
SEYMOUR C. jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery. A Catalogue*, New Haven and London, 1970.
SHAPLEY F.R., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XIII-XV Century*, London, 1966.
—, *National Gallery, Washington. Catalogue of the Italian Paintings*, Washington, 1979.
SHORR D.C., *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York, 1954.
SILLI A., *Arte sacra antica a Firenze*, in 'Arte Cristiana', XLIX, 1961, pp. 219-226.
SINDONA E., *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano, 1975.
SINIBALDI G.-BRUNETTI G., *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra Giottesca del 1937*, Firenze, 1943.
SIRÉN O., *The Earliest Pictures in the Jarves Collection at Yale University*, in 'Art in America', III, 1915, pp. 273-283.
—, *A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection Belonging to Yale University*, New Haven, 1916.
—, *Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, Berlin, 1922.
—, *Peintures toscanes inconnues du XIII^e siècle*, in 'Gazette des Beaux-Arts', I, 1926, pp. 347-360.
SORRENTINO A., *I recenti acquisti della Regia Galleria*, in 'Aurea Parma', XII, 1928, pp. 135-146.
SOULIER G., *Les Influences Orientales dans La Peinture Toscane*, Paris, 1924.
STEINWEG K., *Zur Ausstellung Restaurierter Gemälde in San Marco, Florenz*, in 'Kunstchronik', XIII, 1960, pp. 39-42.
STRINATI C., in *Raccolte d'arte a Palazzo Koch in Roma*, Milano, 1981.
STRZYGOWSKI J., *Cimabue und Rom*, Wien, 1888.
STUBBLEBINE J.H., *The Development of the Throne in Dugento Tuscan Painting*, in 'Marsyas', VII, 1957, pp. 25-39.
—, *Guido da Siena*, Princeton, 1964.
—, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, in 'Dumbarton Oaks Papers', XX, 1966, pp. 85-101.
—, *Duccio di Buoninsegna and His School*, Princeton, 1979.
—, *Dugento painting: an annotated bibliography*, Boston, 1983.
SUIDA W., *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs von Duecento ins Trecento, I*, in 'Jahrbuch der Königlich preussischen Sammlungen', XXVI, 1905, pp. 28-31.
—, *Zur Dugentomalerei*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', II, 1909, pp. 64-67.
—, *O. Sirén: Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert*, in 'Monatshefte für Kunstwissenschaft', 1922, pp. 321-325.
SWARZENSKI G., *Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienischen Bild im Stadelschen Kunstinstitut*, in 'Städel-Jahrbuch', IX, 1935-36, pp. 112-152.
SZNURA F., *L'espansione urbana di Firenze nel Dugento*, Firenze, 1975.

TANFANI CENTOFANTI L., *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, 1897.
TARTUFERI A., *Per il pittore fiorentino Corso di Buono*, in 'Arte Cristiana', LXXIII, fasc. 710, 1985, pp. 315-326.
—, *Corpus of Florentine Painting. Nouveautés sur le Trecento*, in 'Revue de L'Art', n. 71, 1986, pp. 43-46.
—, *Appunti su Simone Martini e «chompagni»*, in 'Arte Cristiana', LXXIV, fasc. 713, 1986, pp. 79-92.
—, *Pittura fiorentina del Duecento*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo I, Milano, 1986, pp. 267-282; (1a ed., 1985).
—, *Dipinti del Due e Trecento alla mostra 'Capolavori & Restauri'*, in 'Paragone', n. 445, 1987, pp. 45-60.
—, *Le opere d'arte e la decorazione pittorica della chiesa*, in *La basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Firenze, 1988, pp. 185-214.
—, *Un libro e alcune considerazioni sulla pittura del Duecento in Italia centrale*, in 'Arte Cristiana', LXXVI, fasc. 729, 1988, pp. 429-442.
—, *I "primitivi" italiani della National Gallery a Londra: un nuovo catalogo e alcune considerazioni*, in 'Arte - Documento', N. 3, 1989, pp. 48-57.

THODE H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885.
—, *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIII. Jahrhundert*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XIII, 1890, pp. 1-24.
TODINI F., *La miniatura in Umbria nel Duecento e nel Trecento*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, catalogo della mostra, Milano, 1982, pp. 161-291.
—, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo II, Milano, 1986, pp. 375-413.
TOESCA P., *Gli affreschi del Duomo di Aquileia*, in 'Dedalo', VI, 1925-26, pp. 43-44.
—, *Il Medioevo*, Torino, 1927.
—, *Il Trecento*, Torino, 1951.
TOLOMEI F., *Guida di Pistoia con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi per gli amanti delle Belle Arti*, Pistoia, 1821.
TORRITI P., *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in AA.VV., *La pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1970, pp. 28-35.
TOURING CLUB ITALIANO, *Firenze e dintorni*, Milano, 1974 (6ª ed.).
—, *Toscana*, Milano, 1974 (4ª ed.).
TRENTA G., *I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori*, Fireze, 1896.

VAN MARLE R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, voll. I-XIX, The Hague, 1923-1938.
—, *Italian Paintings of the Thirteenth Century in the Collection of M. Adolphe Stoclet in Brussels*, in 'Pantheon', IV, 1929, pp. 316-320.
—, *Le Scuole della Pittura Italiana*, vol. I, L'Aja-Milano, 1932.
—, *Some Unknown Tuscan Paintings of the XIIIth Century*, in 'Apollo', XXI, 1935, pp. 126-129.
VAN OS H.W., *Discoveries and Rediscoveries in Early Italian Painting*, in 'Arte Cristiana', LXXI, fasc. 695, 1983, pp. 69-80.
VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Ed. a cura di G. MILANESI, voll. I-IX, Firenze, 1878-1885.
—, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Ed. a cura di C. FREY, München, 1911.
VENTURI A., *Di un dipinto di Meliore toscano nella Galleria di Parma*, in 'L'Arte', III, 1900, p. 304.
—, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Milano, 1907.
VENTURI L., *Alcuni acquisti della Collezione Gualino*, in 'L'Arte', XXXI, 1928, pp. 69-79.
—, *Pitture italiane in America*, Milano, 1931.
VENTUROLI P., *Giotto*, in 'Storia dell'Arte', 1, 1969, pp. 142-158.

VIGNI G., *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo, 1950.
VITZTHUM G.-VOLBACH W.F., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam, 1924.
VOLLMER H., *Meister der hl. Magdalena*, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler*, vol. XXXVII, Leipzig, 1950, p. 210.
VOLPE C., *Preistoria di Duccio*, in 'Paragone', n. 49, 1954, pp. 4-22.
—, *Un momento di Giotto e il Maestro di Vicchio a Rimaggio*, in 'Paragone', n. 157, 1963, pp. 3-14.
—, *'Cimabue', di Eugenio Battisti*, in 'Paragone', n. 173, 1964, pp. 61-74.
—, *Gli affreschi duecenteschi delle arche sepolcrali*, in *Il tempio di San Giacomo in Bologna*, Bologna, 1967, pp. 83-86.
—, *La formazione di Giotto nella cultura di Assisi*, in *Giotto e i giotteschi in Assisi*, Roma, 1969, pp. 15-59.
—, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, in 'Paragone', n. 267, 1972, pp. 3-13.

WEIGELT C., *An Early Trecento Umbrian Painter*, in 'Art in America', XV, 1927, pp. 255-264.
WEINBERGER M., *Thirteenth Century Frescoes at Montepiano*, in 'Art in America', XXVII, 1939, pp. 49-73.
WEITZMANN K., *Crusader Icons and Maniera Greca*, in *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien, 1984, pp. 143-170.
WHITE J., *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Harmondsworth, 1966.
—, *Cimabue and Assisi: Working Methods and Art Historical Consequences*, in 'Art History', 1981, pp. 355-383.
WHITE J.-ZANARDI B., *Cimabue and the Decorative Sequence in the Upper Church of S. Francesco, Assisi*, in *Roma anno 1300*, Roma, 1983, pp. 103-117.
WILKINS D., *Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella*, in 'Art Quarterly', N.S., I, 1978, pp. 141-174.
WOLLESEN J.T., *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*, Bad Oeynhausen, 1977.
WULFF O., *Zwei Tafelbilder des Dugento im Kaiser-Friedrich-Museum*, in 'Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen', XXXVII, 1916, pp. 68-98.

ZERI F., *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, 2 voll., Baltimore, 1976.
ZERI F.-GARDNER E., *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York, 1971.
ZERI F.-NATALE M., in *Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla Collezione Vittorio Cini*, Vicenza, 1984.

Referenze fotografiche

Le foto senza l'indicazione della fonte sono dell'archivio dell'autore o di varia provenienza.

Tavole a colori II e IV-VIII, Foto Luigi Artini, Firenze.

Figure:

1. GFS Firenze 120986
2. GFS Firenze 120987
3. GFS Firenze 120990
4. Artini
5. GFS Firenze 120988
6. Artini
7. Bibl. Laurenziana, Firenze
8. Bibl. Laurenziana, Firenze
16-18. Artini
19. GFS Firenze 20995
20. Cleveland, Museum of Fine Arts
21. Photo Daspet, Villeneuve les Avignon
23-24. Artini
25. GFS Firenze 94622
26. The Art Institute of Chicago
28. P. Jean -Musée des Beaux Arts, Nantes
35. Artini
37-39. Artini
41-42. Bibl. Laurenziana, Firenze
43. Artini
46. Foto Croci, Bologna
48a-c, 49. Yale University Art Gallery, Jarves Collection, New Haven
51. GFS Firenze 114003
52. Artini
56. GFS Firenze 198318
59-62. Kunsthistorisches Institut, Firenze
64. Artini
67. Foto Amendola, Pistoia
68. Artini
72. Ist. Storia dell'Arte, Università di Siena
73. Ist. Centrale del Restauro, Roma
74,76-78. Artini
89. Colonia, Wallraf-Richartz Museum
90. GFS Firenze 69306
93. GFS Pisa 4290
95. Artini
96. Birmingham, barber Institute of Fine Arts
97. Artini
98-99. Corpus of Florentine Painting
102. The Art Museum, Princeton
103-104. Artini
107. Yale University Art Gallery, New Haven
108. Artini
109. The Art Institute of Chiacago
110-112. Artini
113-114. Kunsthistoriches Institut, Firenze
115-116. Corpus of Florentine Painting
120-123. Artini
124. Norton Gallery, West Palm Beach
125. Frank Kelly Manchester, N. H.
126. GFS Firenze 26787
128. Museo dell'Ermitage, Leningrado
129. 131-133 Artini
134. Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.
135-136. Artini
137. Corpus of Florentine Painting
138. Artini
140. Corpus of Florentine Painting
141. Menton, Musée
142. Yale University Art Gallery, New Haven
143. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of George Blumenthal, 1941 (41.100.8)
144-147. Corpus of Florentine Painting
148. Keresztény Muzeum, Esztergom
150. Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano
151. Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin (Dahlem)
156. GFS Firenze 24923
159. GFS Firenze 19861
160. GFS Firenze 19862
161. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Irma N. Straus, 1964 (64. 189.1)
164. Corpus of Florentine Painting
165-166. Artini
167. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
169. GFS Firenze 26832
170. GFS Firenze 26835
172. GFS Firenze 143349
173. Lauros-Giraudon, Parigi
176. GFS Firenze 217251
178. Artini
185. GFS Firenze 23949
187. Artini
189-190. Artini
194. Corpus of Florentine Painting
196. Birmingham (Ala.), Museum of Art.
197. GFS Firenze 48522
198. GFS Firenze 26881
199. Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.
200-201. Corpus of Florentine Painting
202. Artini
203-204. Bibl. Nazionale, Firenze
205. Bibl. Laurenziana, Firenze
206. Artini
209. The Pierpont Morgan Library, New York
210-213. Artini
214. Corpus of Florentine Painting
217-218. Rijksmuseum, Amsterdam
221. Staatliche Museen, Gemäldegalerie Berlin (Dahlem)
222. Sydney W. Newbery, Londra
226. Columbia, S.C. Museum of Art.
227. GFS Firenze 101758
228. GFS Arezzo 20324
229. Yale University Art Gallery, New Haven
230. GFS Arezzo 38679
231. New York, The Metropolitan Museum of Art
233. Yale University Art Gallery, New Haven
234-235. Artini
236. Kunsthistorisches Institut, Firenze

INDICI

Indice dei nomi

Adamo di Guglielmo, 66 n. 3
Andrea di Ricco, detto Tafo, 49-50, 58 n. 71
Anonimo Magliabechiano, 49
Azzo di Mazzetto, 66 n. 4

Baldi, Ugo, 77
Barone di Berlinghiero, 13, 25
Bellosi, Luciano, 20 n. 23, 48, 56 n. 49, 63, 65, 67 n. 24
Berenson, Bernard, 70, 99
Berlinghiero, 13, 16, 21 n. 32, 26, 33 n. 9
Bernardo Daddi, 42
Bettino da Prato, 66 n. 13
«Bingus», 20 n. 25
Bologna, Ferdinando, 19 n. 10, 22 n. 47, 46, 56 n. 48
Bonaventura da Bagnoregio, Santo, 33 n. 10
Bonaventura di Berlinghiero, 13, 16, 17, 23 n. 50, 23 n. 54, 27, 31
Boskovits, Miklòs, 20 n. 23, 21 n. 35, 22 n. 44, 23 n. 49, 26, 34 n. 21, 47, 50, 52 n. 1, 53 n. 19, 56 n. 55, 63, 66 n. 9, 80, 105, 107
Brunetto Latini, 55 n. 41
Buchtal, Hugo, 5

Carli, Enzo, 35 n. 38, 53 n. 17, 54 n. 27
Cavalcaselle, Giovan Battista, 12
Cimabue, 4, 6, 30, 33 n. 1, 41, 42, 44, 45-48, 49, 50, 54 n. 27, 56-57, 64, 95-97, 103
Clemente IV, Papa, 46
Coletti, Luigi, 15, 55 n. 35
Conti Alessandro, 51, 57 n. 60
Coppo di Marcovaldo, 10, 17, 25, 26, 27-30, 33 n. 12, 34 n. 21, 35 n. 36, 38, 40, 48, 49, 51, 75, 77, 81-82, 87, 95
Corso di Buono, 6, 47, 48, 53 n. 17, 57 n. 56, 57 n. 61, 95, 99, 103-104
Cosimo Rosselli, 86
«Costantinus», 20 n. 29

Dante Alighieri, 4, 95
Demus, Otto, 5, 12
Deodato Orlandi, 23 n. 51, 45, 55 n. 42
Duccio di Boninsegna, 44, 46, 56 n. 53

Enrico dei Cerchi, Fra, 59 n. 80
Enrico di Tedice, 9, 18, n. 3, 22 n. 41, 51

«Felus», 20 n. 29
Fidanza, 66 n. 3
Francesco d'Assisi, Santo, 4, 20 n. 22
Francesco da Barberino, 55 n. 41
Francesco da Pisa, 50, 58 n. 76

«Gaddo Gaddi» (Gaddo di Zanobi), 6, 44, 49-50, 58 n. 71, 62, 64, 95, 105-106, 111
Garrison, Edward B., 5, 6, 10, 13, 16, 21 n. 38, 23 n. 48, 25, 30, 31, 39, 42, 45, 47, 61, 63, 79, 83, 87, 99, 107
Garzelli, Annarosa, 51
Ghiberti Lorenzo, 5, 95
Giotto, 6, 20 n. 29, 42, 49, 50, 56 n. 51, 63-65, 95, 107
Giovanni di Apparecchiato, 56 n. 52
Giunta Pisano, 5, 13, 14, 21 n. 34, 22 n. 40, 28, 37, 45, 52 n. 1, 83, 95
Grifo di Tancredi, 63, 66 n. 9, 107
Guido da Siena, 28, 31, 34 n. 20, 35 n. 36

Insalato di Jacopo, 28

Fra Jacopo, 11-12, 20 n. 23, 20 n. 26
Jacopo del Casentino, 87
Jacopo Torriti, 20 n. 22, 23 n. 49
Jacopone da Todi, 4
«Johannes filius Jacobini», 51

Kitzinger, Ernst, 5

«Lapo de Florentia», 101
Lazarev, Victor, 9, 16, 26, 53 n. 13, 54 n. 21
Lippo di Benivieni, 46, 50, 51, 62, 63, 66 n. 8, 107
Longhi, Roberto, 4, 9, 10, 15, 16, 23 n. 50, 25, 33 n. 5, 37, 39, 42, 46, 49, 50

Maestro di Bagnano, 39
Maestro della Bibbia di Praga, 59 n. 81
Maestro della Bibbia di San Francesco in Agro Mugellano, 23 n. 48
Maestro del Bigallo, 10, 12-15, 17, 21 n. 36, 22 n. 41, 22 n. 44, 22 n 47, 25, 33 n. 2, 38, 39, 43, 71-72, 77, 85, 89
Maestro della Cappella Velluti, 46, 49, 58 n. 70

Maestro della Cattura, 63, 66 n. 10
Maestro delle Clarisse, 35 n. 27
Maestro della Croce n. 434, 10, 12, 13, 17, 25, 27, 31, 43, 75-76, 77, 81
Maestro della Croce delle Oblate, 13, 16-17, 23 n. 50, 23 n. 52, 79-80
Maestro della Croce di San Miniato al Monte, 37, 41-42, 54 n. 28, 99
Maestro del Crocifisso di Castellare, 18 n. 3
Maestro delle Due Madonne, 99
Maestro della Maddalena, 5, 6, 10, 15, 16, 35 n. 36, 38, 39, 42-45, 46, 51, 52 n. 4, 54-55, 62, 64, 73, 85, 89-94, 99, 103, 107, 111
Maestro della Madonna di San Brizio, 28, 34 n. 20
Maestro della Madonna dei Santi Cosma e Damiano, 32, 53 n. 17
Maestro di Rovezzano, 12, 14 15-16, 22 n. 46, 23 n. 49, 39, 43, 73, 89
Maestro della Sant'Agata,, 22 n. 46, 37, 40-41, 43, 54 n. 20, 87-88, 99
Maestro della Santa Cecilia, 46, 50, 58 n. 71, 62n 63, 66 n. 8, 107
Maestro del San Francesco Bardi, 12, 13, 17, 20 n. 27, 25-27, 31, 33 n. 5, 49, 77-78, 81, 82
Maestro di San Gaggio, 6, 44, 47, 54 n. 27, 58 n. 66, 61-63, 64, 66 n. 5, 107-109
Maestro di Santa Maria Primerana, 27, 37-38, 40, 44, 51, 52, n. 4, 83-84, 85, 91
Maestro di San Martino, 32, 47
Maestro di San Pietro in Bossolo, 5
Maestro di San Torpè, 67 n. 18
«Maestro Tedice», 9
Maestro di Tressa, 15, 22 n. 44
Maestro di Varlungo, 44, 47, 63-64, 67 n. 18, 111-112, 113
Maestro di Vicchio a Rimaggio, 63, 66 n. 13, 115
Manetto di Bonattiero, 61
Manfredino da Pistoia, 6, 48-49, 62, 95, 101-102
Marco di Berlinghiero, 13
Marcucci, Luisa, 55 n. 39
Margarito d'Arezzo, 11, 15, 22 n. 42
Marques, Luiz C., 23, n. 49. 54 n. 27, 59 n. 81
Matteo di Biliotto, 66 n. 3
Meliore, 5, 16, 20 n. 29, 23 n. 49, 31, 35 n. 30, 37, 38-40, 43, 51, 52 n. 5, 53 n. 17, 73, 83, 85-86, 103
Meliore di Jacopo, 38, 52, n. 8
Memmo di Filippuccio, 59 n. 86

Niccolò III Orsini , Papa, 46
Niccolò IV, Papa, 56 n. 49
Niccolò di Segna, 82
Nicola Pisano, 46

Oertel, Robert, 23 n. 55, 30, 55 n. 33
Offner, Richard, 13, 14, 16, 20 n. 31, 22 n. 47, 25, 36 n. 41, 39, 40 42, 52 n. 11, 79, 83, 87, 115
Orlandi, Stefano, O.P., 51, 59 n. 85

«Pazzus», 20 n. 25
Pietro Cavallini, , 67 n. 22
Pietro Lombardo, 51
Prehn, Eric T., 25
Previtali, Giovanni, 63
Procacci, Ugo, 22 n. 41
Pseudo-Maestro di Varlungo, 64-65, 113
Pseudo-Memmo di Filippuccio, , 51

Ragghianti, Carlo Ludovico, 5, 12, 15, 33 n. 9, 38, 40, 42, 47, 49, 53 n. 17, 67 n. 17
Ranieri di Ugolino, 32, 36 n. 41
Ristoro d'Arezzo, 11, 23 n. 49
Rustico di Filippo, 44, 55 n. 41

Salerno di Coppo, 20 n. 23, 27, 28-29, 34 nn. 26-27, 35 n. 39, 48, 51, 52 n. 1, 53, n. 17, 81, 82
Salmi, Mario, 44, 49
Salvini, Roberto, 46
Sandberg Vavalà, Evelyn, 12, 18 n. 1, 63
Segna di Bonaventura, 57 n. 60, 82
Sirén, Oswald, 9, 13, 18 n. 1, 25, 33 n. 2, 42

Taddeo Gaddi, 50, 105
Tedaldi, famiglia, 33 n. 1
Todini, Filippo, 21 n. 33, 34 n. 20, 55 n. 40, 67 n. 18
Toesca, Pietro, 9, 12, 28
Tommaso da Celano, 21, n. 35

Ultimo Maestro del Battistero, 49

Vasari, Giorgio, 33 n. 1, 40, 49, 50, 105
Venturi, Adolfo, 38
Vigoroso da Siena, 47, 57 n. 60
Vinciguerra di Folgardino, 66 n. 3
Volpe, Carlo, 49, 63

Weitzmann, Kurt, 5

Indice dei luoghi

AMSTERDAM, Rijksmuseum, MAESTRO DI S. GAGGIO (VICINO AL), due tavolette (Nn. A 3392-93), 62, 107

—, collezione vom Rath (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO (VICINO AL), due tavolette - vedi AMSTERDAM, Rijksmuseum (Nn. A. 3392-93), 107

AREZZO, San Domenico, CIMABUE, Crocifisso, 41, 43, 45, 55 n. 46, 95

—, Museo Medioevale e Moderno , MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna, 44, 93; MARGARITO, San Francesco, 22 n. 42

—, collezione privata (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale - vedi AVIGNONE, Musée du Petit Palais, 89

ASSISI, Basilica di San Francesco, chiesa inferiore, CIMABUE, Maestà, 47, 95-96; Basilica di San Francesco, chiesa superiore, CIMABUE, affreschi, 35 n. 28, 45-46, 56 nn. 48-49, 95; GIOTTO, affreschi, 65, 113; MAESTRO DELLA CATTURA, affreschi, 63

—, Museo di S. Maria degli Angeli, CIMABUE, San Francesco, 47, 96; GIUNTA PISANO, Crocifisso, 13

AVIGNONE, Musée Calvet, MAESTRO DELLA BIBBIA DI PRAGA, Codice miniato (n. 203), 59, n. 81

—, Musée du Petit Palais, BERLINGHIERO (VICINO A), frammento di Crocifisso, 13, 21 n. 34; MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale 89

BAGNANO (Certaldo), Santa Maria (già) - ora in dep. presso la chiesa parrocchiale di Certaldo MAESTRO DEL BIGALLO (?), Madonna, 71; MELIORE, Madonna, 5, 39, 85

BARBERINO VAL D'ELSA (già), San Francesco, MELIORE, tavola firmata e datata (1270), 39, 85

BASILEA, collezione Hirsch (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, cassetta dipinta, 89.

BERGAMO, collezione Lorenzelli (già), PITTORE SENESE, Madonna, 67 n. 18

BERLINO, Kaiser-Friedrich-Museum (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi KANSAS CITY (già), W. Rockhill Nelson Gallery, 91-92; MAESTRO DI SAN TORPÉ, Madonna (n. 1036), 67 n. 18

—, (Dahlem), Staatliche Museen, Gemäldegalerie, MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (n. 1663), 43, 89; MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo (n. 1047), 58 n. 66, 62, 107

—, Est, Staatliche Museen, Bodemuseum, MAESTRO DI SAN GAGGIO, Madonna (n. 1042), 62, 66 n. 7, 107

BIRMINGHAM, Barber Institute of Fine Arts, PITTORE FIORENTINO, Crocifissione, 37, 52 n. 1

BIRMINGHAM, (Alabama), Museum of Art, «Gaddo Gaddi», Madonna (n. 1961.112), 45, 50, 105

BOLOGNA, Santa Maria dei Servi, CIMABUE, Maestà, 46, 57 n. 58, 64, 96

BORGO SAN LORENZO (già), Oratorio di Sant'Omobono, GIOTTO, Madonna, 64-65

BRACCIANO (già), Castello Orsini, PITTORE ROMANO, Crocifisso - vedi ROMA, collezione Odelcaschi, 46

BRUXELLES (già) collezione Stoclet, BERLINGHIERO, Tabernacolo - vedi CLEVELAND, Art Museum, 13; MELIORE, Madonna - vedi LONDRA, Vendita Sotheby, 24 marzo 1965, 39, 86.

BUDAPEST, Museo di Belle Arti, PITTORE PISANO, frammento di Crocifisso, 21, n. 34, 22 n. 40

CALCI (Pisa), Pieve, PITTORE PISANO, frammento di Crocifisso, 21 n. 34, 22 n. 40

CAMBIANO (Castelfiorentino), San Prospero (già), CORSO DI BUONO, Crocifisso -vedi FIRENZE, S. Stefano al Ponte, 103

CAMBRIDGE (Mass.), Fogg Art Museum, «GADDO GADDI», Crocifisso portatile (n. 1929.250), 50, 105; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (n. 1919, 567), 43, 89; MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Madonna (n. 1923.44), 41, 54 n. 24, 87; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 1923.57), 45, 55 n. 44; PITTORE FIORENTINO, Madonna (già in coll. Kingsley Porter), 45

CASTELFIORENTINO, Santi Lorenzo e Ippolito (già), CIMABUE, Madonna - vedi CASTELFIORENTINO, Santa Verdiana, 96

—, Santa Verdiana, CIMABUE, Madonna, 46, 56 n. 51, 96

CASTELPULCI (Firenze), Cappella di San Giacomo, MAESTRO DI SAN GAGGIO, affreschi, 63, 66 n. 10, 107-108

CASTIGLION FIORENTINO, Oratorio della Pieve Vecchia (già), PITTORE DEL SEC. XIII, Crocifisso - vedi CASTIGLION FIORENTINO, Museo Civico, 19 n. 17
—, Museo Civico, PITTORE DEL SEC. XIII, Crocifisso, 11

CASTIGLIONE DEL LAGO, Eredi Aglietti (già), MAESTRO DELLA SANT'AGATA, San Giovanni Evangelista - vedi FIRENZE, collezione Loeser (già), 88

CHAMBÉRY, Musée Benoît-Molin, MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale - vedi AVIGNONE, Musée du Petit Palais, 89; MAESTRO DI SAN GAGGIO, San Giovanni Battista, 62, 108

CHICAGO, Institute of Arts, MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso, 14, 21, n. 38, 22 n. 41, 71; MELIORE, Madonna (n. 33 1034), 38, 52 n. 9, 85
—, collezione Munger (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso - vedi CHICAGO, Institute of Arts, 71
—, collezione Ryerson (già), MELIORE, Madonna - vedi CHICAGO, Institute of Arts, 85

CLEVELAND (Ohio), Art Museum, BERLINGHIERO, Tabernacolo, 13, 21, n. 34

COLONIA, Wallraf-Richartz Museum, PITTORE LUCCHESE, Madonna (n. 319 dep.), 30-31, 35 n. 34

COLUMBIA (South Carolina), Museum of Art, MAESTRO DI VICCHIO A RIMAGGIO (VICINO AL), Madonna (n. 54-402/1), 63, 115

COMO, Basilica di Sant'Abbondio, PITTORE LOMBARDO, affreschi dell'abside 63, 66 n. 11

COZZILE (Pistoia), San Jacopo (già), PITTORE FIORENTINO, Madonna - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 9260), 26, 31

CRACOVIA, Museo, MAESTRO DELLE CLARISSE, Tabernacolo (n. 32), 35 n. 27

ESZTERGOM, Museo Cristiano, MAESTRO DELLA MADDALENA, Crocifissione, 43, 90

FIESOLE, Duomo (già), PITTORE SENESE, Madonna - vedi FIESOLE, Museo Bandini, 15
—, Santa Maria Primerana, MAESTRO DI ROVEZZANO, Madonna, 15, 73; MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Madonna, 37-38, 83
—, Museo Bandini, Maestro della Croce n. 434, Crocifisso processionale, 3, 27, 75; MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Crocifisso, 38, 83; PITTORE FIORENTINO, Crocifisso, 3, 38, 52 n. 4; PITTORE SENESE, Madonna, 15, 22 nn. 44-45

FIGLINE VALDARNO, collezione Serristori (già), MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna, 111

FIRENZE, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, MINIATORE FIORENTINO (sec. XII), Cod. Plut. VII, dext. 11, 10; MINIATORE FIORENTINO (sec. XII), Bibbia (Cod. Mugellano 2), 16, 22 n. 48; MINIATORE FIORENTINO, Evangelario (Cod. II.I.167), 51, 59 n. 81; MINIATORE FIORENTINO, Messale (Conv. Soppr. 233), 51, 59 n. 81; Bibbia (Ms. S. Croce, Plut. 1, dext. 3-10), 51; MINIATORE PERUGINO, Bibbia (Ms. S. Croce Plut. V, dext. 1), 50-51, 59 n. 79; MINIATORE DEL SEC. XII, Salterio di Marturi (Cod. Plut. XVII, 3), 10
—, Battistero, mosaici della scarsella, 11-12; mosaici della volta, 44, 47, 49-50, 90; COPPO DI MARCOVALDO, Inferno, 29-30, 81; «GADDO GADDI», Storie di Cristo, 49-50, 105
—, Duomo, «GADDO GADDI», Incoronazione della Vergine (mosaico), 50, 58 n. 73, 105-106
—, Ognissanti, PITTORE FIORENTINO, affreschi decorativi della sacrestia, 57 n. 63
—, Sant'Andrea a Rovezzano, MAESTRO DI ROVEZZANO, Madonna, 14, 22 n. 47, 55 n. 35, 73
—, SS. Annunziata (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, S. Maria Maddalena e storie - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 8466), 90; MAESTRO DELLA MADDALENA, San Luca - vedi FIRENZE, Uffizi (n. 3493), 90
—, Santa Croce, cappella Bardi, MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI (e COPPO DI MARCOVALDO), San Francesco e storie, 3, 12, 25-26, 27, 33 nn. 1 e 2, 33 n. 12, 75, 77, 81
—, Convento di San Gaggio (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Madonna - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 6115), 107, 108
—, San Giorgio alla Costa (già), GIOTTO, Madonna, 65
—, Santa Maria del Carmine, «GADDO GADDI», Crocifisso (già) - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 1345), 106; MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Maestà, 40-41, 54 n. 24, 87
—, Santa Maria Maggiore, COPPO DI MARCOVALDO E SALERNO DI COPPO, Madonna, 29, 34 n. 21, 35 n. 30, 53 n. 17, 81
—, Santa Maria Novella, GIOTTO, Crocifisso, 45, 65; PITTORE FIORENTINO, affreschi della cappella Gondi, 57 n. 63.
—, —, Archivio del Convento, Corali miniati, 51
—, Santa Maria Nuova (già), MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Crocifisso - vedi FIRENZE (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate, 79; MELIORE (?), Madonna - vedi FIRENZE (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate, 86
—, San Martino a Montughi (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi FIRENZE, Galleria (n. dep. 163), 91
—, San Michele a San Salvi (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Due Frammenti di un dossale - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (nn. 121-122 dep.), 90
—, San Miniato al Monte, MAESTRO DELLA CROCE DI SAN MINIATO AL MONTE, Crocifisso, 41, 47, 99; MAESTRO DELLA SANT'AGATA (VICINO AL), affreschi, 22 n. 46, 40, 50, 54 n. 23, 87; PITTORE FIORENTINO (MAESTRO DELLA SANT'AGATA?), mosaico absidale, 50, 58 n. 77; PITTORE FIORENTINO, affreschi, 45, 55 n. 43; PITTORE FIORENTINO, San Cristoforo, 57, n. 63
—, Ex-chiesa di San Piero a Scheraggio, PITTORE FIORENTINO, affreschi, 57 n. 63
—, San Pietro a Varlungo, MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna, 63, 64, 111
—, San Remigio, «GADDO GADDI», Madonna, 45, 46, 50, 105
—, Santa Reparata, affreschi frammentari, 57 n. 63
—, Santo Stefano al Ponte, COPPO DI MARCOVALDO, San Michele Arcangelo e storie 82; CORSO DI BUONO, Crocifisso, 103; CORSO DI BUONO (VICINO A), Madonna, 103-104; PITTORE FIORENTINO, Madonna ridipinta, 53 n. 19

—, Santa Trinita (già), CIMABUE, Maestà - vedi FIRENZE, Uffizi (n. 8343), 45, 96
—, Fondazione Longhi, PITTORE VENEZIANO, Natività, 56 n. 55
—, Monastero dello Spirito Santo sulla Costa San Giorgio (già), «GADDO GADDI», Crocifisso - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 1345), 105
—, Scuole Leopoldine, MAESTRO DI VARLUNGO, Crocifisso, 64, 111
—, Gallerie, MAESTRO DI GREVE, Madonna (n. 9494), 15, 22 n. 45, 38; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (n. dep. 163), 91; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 5033), 53 n. 19
—, Galleria dell'Accademia, «GADDO GADDI», Crocifisso (n. 1345), 50, 105; MAESTRO DELLA CROCE DELLA OBLATAE (CERCHIA DEL), Madonna (n. 433), 17, 23 n. 56, 31, 35 n. 34, 79; MAESTRO DELLA MADDALENA, Santa Maria Maddalena e storie (n. 8466), 42, 44, 90; MAESTRO DELLA MADDALENA, Due frammenti di un dossale (nn. 121-122 dep.), 44, 55 n. 38, 99; MAESTRO DI SAN GAGGIO, Madonna (n. 6115), 61, 62-63, 107, 108; (già) MELIORE, Dossale - vedi FIRENZE Uffizi (n. 9153), 85; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 9260), 26, 31, 33 n. 11, 35 n. 34
—, Museo Bardini, PITTORE FIORENTINO, Crocifisso, 38, 52 n. 4
—, Museo del Bigallo, MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso, 13, 14, 21, n. 37, 71
—, Museo Nazionale, ENRICO DI TEDICE, Madonna (n. Carrand 2006), 18 n. 3
—, Museo dell'Opera del Duomo, MAESTRO DEL BIGALLO, San Zanobi e storie, 14, 33 n. 2, 71; MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Sant'Agata, 40, 87-88
—, Museo dell'Opera di Santa Croce, CIMABUE, Crocifisso, 43, 45, 96; PITTORE FIORENTINO, affreschi già nella cappella Cerchi, 57 n. 63; PITTORE FIORENTINO, frammento d'affresco, 57 n. 63
—, Museo Stibbert, RISTORO D'AREZZO, Annunciazione, 23 n. 49
—, Uffizi, CIMABUE, Maestà (n. 8343), 44, 45, 55 n. 39, 96-97; CIMABUE, Madonna (Contini Bonacossi 32), 46, 97; MAESTRO DELLA CROCE n. 432, Crocifisso (n. 432), 9-10, 13, 43; MAESTRO DELLA CROCE n. 434, Crocifisso (n. 434), 10, 14, 25, 28, 33 n. 2, 33 n. 5, 75; MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Dittico (nn. 8575-76), 16, 23 n. 51, 79; MAESTRO DELLA MADDALENA, San Luca (n. 3493), 44, 55 n. 39, 90; MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI, Stimmate di San Francesco (n. 8574), 25, 26, 77; MELIORE, Dossale (n. 9153), 38, 39, 85-86; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 9213), 23 n. 19, 31, 35, 40
—, —, Gabinetto Disegni e Stampe, MINIATORE DEL SEC. XII, miniature ritagliate (nn. 3E, 4E), II, 23 n. 48
—, collezione Acton, MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna, 14, 21 n. 38, 72; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (già a FIRENZE, coll. Loeser), 43, 55 n. 38, 91; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna col Bambino e due Santi, 43-44, 91; MAESTRO DELLA MADDALENA, Crocifissione, 91; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (frammento), 91; MANFREDINO DA PISTOIA, Dossale, 48, 58 n. 66, 62, 101;
PITTORE FIORENTINO, Madonna, 47, 57 n. 56; Pittore Pisano, Madonna, 22 n. 40, 32, 35 n. 39
—, collezione Albrighi (già), MAESTRO DEL BIGALLO (VICINO AL), Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 72; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna, 43, 91
—, collezione Contini Bonacossi (già), CIMABUE, Madonna - vedi FIRENZE, Uffizi, 46; MAESTRO DI SAN GAGGIO, tabernacolo - vedi MEMPHIS, Brooks Memorial Art Gallery, 108
—, collezione de Grüneisen (già), MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Tabernacolo - vedi PRINCETON, University Art gallery (n. 58.126), 83
—, collezione Frascione (già), MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 83-84
—, collezione Jarves (già), MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE (Cerchia del). Tre tavolette - vedi NEW HAVEN, Yale University Art Gallery (n. 1871 a-c)), 79; MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale - vedi NEW HAVEN, Yale Univ. Art Gallery (n. 1871.3), 92; PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Dossale - vedi NEW HAVEN, Yale Univ. Art Gallery (n. 1871.5), 113
—, collezione Loeser (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi FIRENZE, collezione Acton, 91; MAESTRO DELLA SANT'AGATA, San Giovanni evangelista, 40, 88
—, collezione Paoletti (già), PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Dossale - vedi ROMA, collezione Fiammingo (già), 113
—, collezione Paolini (già), PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna - vedi NEW YORK, Metropolitan Museum of Art (n. 49.39), 113
—, collezione Peccioli (già), MAESTRO DELLA SANT'AGATA, , Madonna - vedi CAMBRIDGE (Mass.), Fogg Art Museum (n. 1923.44), 87
—, collezione Salocchi (già), MAESTRO DEL BIGALLO (VICINO AL), Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 72
—, collezione Taddei (già), «GADDO GADDI», Madonna - vedi BIRMINGHAM (Ala.), Museum of Art, 105
—, collezione Volpi (già), PITTORE ROMANO, Madonna, 53 n. 19
FIRENZE (dintorni), Careggi, Convento delle Oblate, MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Crocifisso, 16, 23, n. 53, 79; MELIORE (?), Madonna, 86
—, La Quiete, Conservatorio delle Montalve, MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna 14, 72; MAESTRO DELLA CROCE n. 434, Crocifisso, 25, 27, 75; (già), MAESTRO DI VICCHIO A RIMAGGIO, Madonna - vedi PARIGI, Musée des Arts Decoratifs (n. PE 75), 115
—, Sant'Alessandro a Giogoli (già), PITTORE FIORENTINO, Madonna ridipinta - vedi FIRENZE, S. Stefano al Ponte, 51 n. 19
—, Sant'Andrea a Mosciano, CORSO DI BUONO, affreschi, 48, 57 n. 63, 103; MANFREDINO DA PISTOIA, Madonna, 47, 49, 101
—, San Donato a Torri, MAESTRO DELLA MADDALENA (e MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA), Madonna, 38, 44, 83, 91
—, San Giovanni Battista a Remole, CORSO DI BUONO, Madonna, 42, 48, 53 n. 17, 103
—, San Jacopo al Girone (già), CORSO DI BUONO (VICINO A), Madonna - vedi FIRENZE, S. Stefano al Ponte, 48, 103-104

—, Santa Maria a Candeli (già), MAESTRO DELLA MADDALENA E MAESTRO DI SAN GAGGIO, Dossale - vedi SAN DIEGO, Timken Art Gallery, 44, 93
—, Santa Maria a Colleramole (già), PITTORE FIORENTINO, Madonna ridipinta - vedi FIRENZE, Santo Stefano al Ponte, 53 n. 19
—, San Martino a Maiano, MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Madonna, 38, 83
—, San Michele a Rovezzano, MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna, 44, 64, 91
—, San Salvatore a Settimo, Badia, PITTORE FIORENTINO, Santi, 63

FRANCOFORTE SUL MENO, Städel Institut, DEODATO ORLANDI, San Giovanni dolente, 5, 55 n. 42

FUCECCHIO, Museo, BERLINGHIERO, terminale di Crocifisso, 13, 21 n. 33

GALLIANO San Bartolomeo, PITTORE FIORENTINO, Madonna, 26, 33 n. 11

GEMONA DEL FRIULI, Archivio Arcipretale, Codici miniati, 59 n. 80

GENOVA, San Michele in Fassolo (già), MANFREDINO DA PISTOIA, affreschi - vedi GENOVA
—, museo di Sant'Agostino, MANFREDINO DA PISTOIA, affreschi, 48,58, n. 66, 101
—, collezione Gnecco (già), MAESTRO DEL BIGALLO (VICINO AL), Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 72
collezione privata (già), Maestro del San Francesco Bardi, Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 78

GRASSINA (Firenze), collezione Bruschi (già), CORSO DI BUONO, Crocifisso - vedi TORINO, collezione privata, 104

GREVE IN CHIANTI (già) villa di Casale, MAESTRO DI GREVE - vedi FIRENZE, Gallerie (n. 9494), 15, 22 n. 45, 38

GROSSETO, Museo d'Arte Sacra, codici miniati, 51

HONNEF, collezione Von Stumm (già), MAESTRO DELLA CROCE DI SAN MINIATO AL MONTE, Madonna - vedi LOS ANGELES, collezion Heimann, 99

ITALIA, collezione privata, BERLINGHIERO, terminale di Crocifisso, 13, 21 n. 33; MAESTRO DELLA MADDALENA, Flagellazione di Cristo, 92; MAESTRO DELLA MADDALENA, due sportelli di un altarolo, 43, 92

KANSAS CITY (già), William Rockhill Nelson Gallery of Art, MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna, 45, 91

KREUZENSTEIN (già), collezione Wilczek, MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso - vedi CHICAGO, Art Institute, 22 n. 41, 71

L'AJA, collezione privata, PITTORE FIORENTINO, Madonna, 53 n. 19

LASTRA A SIGNA (Firenze), Chiesa della Misericordia, CORSO DI BUONO, Madonna, 104

LENINGRADO, Ermitage, MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Madonna, 40, 41, 88

LONDRA, British Museum, «MAESTRO DELLA BIBBIA DI SAN FRANCESCO IN AGRO MUGELLANO», cod. Harleian 7183, 23 n. 48
—, National Gallery, PITTORE PISANO, Madonna (n. 4741), 34 n. 20
—, collezione Agnew (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo, 63, 108.
—, collezione Bromhead (già), MELIORE, Madonna - vedi CHICAGO, Art Institute, 85
—, collezione Crawford e Balcarres (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo, 62, 66 n. 9, 108
—, collezione Durlacher (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, cassetta dipinta - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 93
—, collezioine Fairfax-Murray (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna - vedi ZURIGO (già), collezione privata, 72
—, collezione Harris (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO (VICINO AL), Derisione di Cristo, Andata al Calvario, 62, 108; PITTORE FIORENTINO, Crocifissione - vedi BIRMINGHAM, Barber Institute, 37
—, collezione d'Hendecourt (già), «Gaddo Gaddi», Crocifisso portatile - vedi CAMBRIDGE (Mass.), Fogg. Art Museum, 105
—, collezione Hutton (già), CIMABUE, Maestà - vedi FIRENZE, Uffizi (Contini Bonacossi 32), 97
—, collezione Landor-Duke (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, tavola - vedi OXFORD, Christ Church Gallery, 109
—, collezione Langton Douglas (già), CORSO DI BUONO, Madonna - vedi WORCESTER, Art Museum (n. 1922.4), 104; MELIORE, Madonna - vedi LONDRA, Vendita Sotheby, 24 marzo 1965, 86
—, collezione Young Ottley (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, due sportelli di un tabernacolo - vedi Italia, collezione privata, 92
—, (già), Vendita Sotheby (24 marzo 1965), MELIORE, Madonna, 39, 86

LOS ANGELES, collezione Heimann, MAESTRO DELLA CROCE DI SAN MINIATO AL MONTE, Madonna, 42, 99

LUCCA, Monastero di Santa Chiara (già), MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Dittico - vedi FIRENZE, Uffizi (nn. 8575-76), 16, 79
—, Pinacoteca Nazionale di Villa Guinigi, BERLINGHIERO, Crocifisso, 13

LUGANO, collezione Thyssen-Bornemisza, MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna, 43, 92; PITTORE VENEZIANO, Crocifissione, Giudizio Finale, 47, 56 n. 55
—, collezione privata, PITTORE FIORENTINO, Redentore benedicente, 46, 47

MADRID, Biblioteca Nazionale, «JOHANNES *filius* JACOBINI», Bibbia (n. A 25), 51, 59 n. 83

MANCHESTER (N.H.), Currier Art Gallery, PITTORE FIORENTINO, Madonna, 40, 53 n. 19

MARIS, collezione Contessa di Broussillon (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, elementi di un polittico - vedi WASHINGTON, National Gallery of Art, 109

MEMPHIS (Tenn.), Brooks Memorial Art Gallery, MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo (n. 61.200), 63, 108

MENTON, Musée du Palais Carnolès, MAESTRO DELLA

CROCE DI SAN MINIATO AL MONTE, Madonna, 42, 54, n. 28, 99

MILANO, Pinacoteca di Brera, MAESTRO DI SAN MARTINO (CERCHIA DEL), San Verano e storie, 53 n. 17
—, collezione Canessa (già), MAESTRO DEL BIGALLO (VICINO AL), Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 72
—, collezione Gerli (già), MAESTRO DI SAN MARTINO (CERCHIA DEL), San Verano e storie - vedi MILANO, Pinacoteca di Brera, 53 n. 17; PITTORE ROMANO, Madonna, 23 n. 49
—, collezione Sessa (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Due sportelli di un tabernacolo, 62, 109

MONTAIONE, San Regolo, PITTORE SENESE, Madonna, 67 n. 18

MONTALCINO, Museo Civico, PITTORE PISANO (?), Madonna, 67 n. 18

MONTECERBOLI, Parrocchiale, PITTORE PISANO, Trittico, 31

MONTEFIORALLE (Greve in Chianti), Santo Stefano, PITTORE FIORENTINO, Madonna, 5, 39, 48, 53 n. 14, 53 n. 19

MONTELUPO FIORENTINO, San Lorenzo, CORSO DI BUONO, affreschi (1284), 48 103, 104

MONTEPIANO, Santa Maria, PITTORE FIORENTINO, affreschi, 45, 55 n. 43

MOSCA, Museo Statale di Arti Figurative, MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI (CERCHIA DEL), Madonna e diciassette storie, 26-27, 33 n. 12, 77; PITTORE PISANO, Madonna, 39, 53, n. 13

NANTES, Musée des Beaux-Arts, MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna, 14, 21 n. 38, 72
—, collezione Cacault (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna - vedi NANTES, Museo, 72

NAPOLI, Pinacoteca Nazionale, PITTORE CAMPANO, Madonna (da Amalfi, Santa Maria de Flumine), 41, 54 n. 26

NEW HAVEN (Conn.), Yale University Art Gallery, MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE (CERCHIA DEL), Tre storie di Cristo (nn. 1871 a-c), 17, 23 n. 56, 79-80; MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna (n. 1943.202), 64, 111; PITTORE FIORENTINO, Tabernacolo (n. 1871.4), 38, 52 n. 4; PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Dossale (n. 1871.5), 64, 113:

NEW ORLEANS, Delgado Museum, PITTORE VENEZIANO, Ultima Cena, 56 n. 55

NEW YORK, Pierpont Morgan Library, Sacramentario (cod.737), 10; MINIATORE FIORENTINO, miniatura ritagliata (Ms. 273), 51
—, Metropolitan Museum of Art, MAESTRO DELLA MADDALENA, Tabernacolo (n. 41.100.8), 43, 92; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (n. 41.100.21), 93; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna (n. 64.189.1), 44, 93; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 69.280.4), 35 n. 36; PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna (n. 49.39), 64, 113
—, collezione Blumenthal (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Tabernacolo - vedi NEW YORK, Metropolitan Museum of Art (n. 41.100.8), 92; MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi NEW YORK, Metropolitan Museum of Art (n. 41.100.21), 93
—, collezione Duveen (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, elementi di un polittico - vedi WASHINGTON, National Gallery of Art, 109
—, collezione Duveen-Halminton (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna - vedi ZURIGO (già) collezione privata, 33 n. 2
—, collezione Griggs (già), MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna - vedi NEW HAVEN, Yale University Art Gallery, 111
—, collezione Halmiton (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna - vedi ZURIGO (già), collezione privata, 72
—, collezione Hirsch (già), MAESTRO DELLA MADDALENA E MAESTRO DI SAN GAGGIO, Dossale - vedi SAN DIEGO (Cal.), Putnam Foundation, 93, 109
—, collezione Jonas (già), PITTORE SENESE, Madonna - vedi Bergamo, collezione Lorenzelli, 67 n. 18
—, collezione Knoedler (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi KANSAS CITY (già), W. Rockhill Nelson Gallery, 91-92
—, collezione Kress (già), «GADDO GADDI», Madonna - vedi BIRMINGHAM (Ala.) Museum of Art, 105
—, collezione Reder (già), MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Tabernacolo - vedi PRINCETON, University Art Gallery (n. 58.126), 83
—, collezione Schiff (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo - vedi MEMPHIS, Brooks Memorial Art Gallery, 108
—, collezione Straus (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi NEW YORK, Metropolitan Museum of Art (n. 64.189.1), 93
—, collezione Tozzi (già), MAESTRO DELLA MADDALENA E MAESTRO DI SAN GAGGIO, Dossale - vedi San Diego (Cal.), Putnam Foundation, 93; MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Madonna - vedi SAN PAOLO DEL BRASILE, collezione privata, 88

ORVIETO, Duomo, Cappella di San Brizio, MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO, 34 n. 20, 35 n. 36
—, Santa Maria dei Servi, PITTORE SENESE E MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO, Madonna, 28, 34 n. 20

OSLO, Galleria Nazionale, MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Crocifisso, 40, 54 n. 23, 88

OXFORD, Christ Church Gallery, MAESTRO DI SAN GAGGIO, tavola (n. 69), 62, 109

PADOVA, Eremitani, cappella Dotto, PITTORE VENEZIANO, affreschi (distrutti), 56 n. 55

PALERMO, Galleria Nazionale, MAESTRO DELLA CROCE DI SAN PAOLO A RIPA D'ARNO, Crocifisso, 22 n. 40

PANZANO (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino, MELIORE, Dossale, 31, 38-39, 52 n. 9, 86

PARIGI, Musée de Arts Décoratifs, MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale (n. PE. 76), 44, 55 n. 39, 93; MAESTRO DI VICCHIO A RIMAGGIO, Madonna (n. PE. 75), 63, 115)
—, Musée Napoleon III (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale - vedi AVIGNONE, Musée du Petit Palais, 89
—, collezione Artaud de Montor (già), MAESTRO DI

San Gaggio, polittico - vedi Washington, National Gallery, Chambéry, Museo e Ubicazione Ignota, 62, 108, 109
—, collezione Auvray (già) Maestro della Maddalena, Dossale - vedi Parigi, Musée des Arts Décoratifs (n. PE. 76), 93
—, collezione Chalandon (già), Pittore Fiorentino, Madonna, vedi Manchester (N.H), Currier Art Gallery, 53 n. 19
—, collezione Dollfus (già), Maestro della Maddalena, Madonna - vedi New York, Metropolitan Museum of Art (n. 64.189.1), 93
—, collezione Duplaquet (già), Maestro di Vicchio a Rimaggio, Madonna - vedi Parigi, Musée des Arts Décoratifs (n. PE.75), 115
—, collezione Gréau (già) Maestro di San Gaggio, polittico - vedi Washington, National Gallery of Art, 109
—, collezione Kann (già) Maestro della Maddalena, Madonna - vedi New York, Metropolitan Museum of Art (n. 64.189.1), 93
—, collezione Peyre (già), Maestro della Maddalena, Dossale - vedi Parigi, Musée des Arts Décoratifs (n. PE. 76), 93; Maestro di Vicchio a Rimaggio, Madonna - vedi Parigi, Musée des Arts Décoratifs (n. PE. 75), 115
—, collezione Zoubov (già), Maestro della Croce di San Miniato al Monte, Madonna - vedi Los Angeles, collezione Heimann, 42, 54 n. 28, 99

Parma, Galleria Nazionale (già), Meliore, Dossale - vedi Firenze, Uffizi (n. 9153), 85
—, collezione Tacoli Canacci (già), Maestro del Bigallo, Dossale - vedi Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, 71; Meliore, Dossale - vedi Firenze, Uffizi (n. 9153), 85
—, (dintorni), San Pancrazio a Vigheffio (già), Meliore, Dossale - vedi Firenze Uffizi, 85

Paterno (Bagno a Ripoli), Santo Stefano, «Gaddo Gaddi», Crocifisso, 50, 106

Peccioli, San Verano, Pittore Fiorentino, Madonna, 14, 22 n. 41

Perugia, Galleria Nazionale, Vigoroso da Siena, Dossale, 47

Pescia, San Francesco, Bonaventura Berlinghieri, San Francesco e storie (1235), 17, 21 n. 35, 23 n. 54

Pisa, Duomo, Cimabue, San Giovanni Evangelista (mosaico), 46, 97; Francesco Da Pisa, Cristo Pantocratore (mosaico nel catino absidale), 50
—, Santa Cristina (già), Pittore Pisano (sec. XII), Crocifisso - vedi Siena, , Santuario di Santa Caterina, 10
—, Sante Eufrasia e Barbara, Enrico di Tedice, Madonna 18 n. 3
—, San Francesco (già), Cimabue, Maestà - vedi Parigi, Louvre, 46, 97; Giunta Pisano, San Francesco e storie - vedi Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 13
—, San Frediano, Pittore Pisano (sec. XII), Crocifisso, 9, 18 n. 2
—, San Giovanni dei Cavalieri (già), Pittore Pisano, Madonna - vedi Pisa, Museo 32
—, Santa Marta, Pittore Pisano, Crocifisso, 41, 54 n. 27
—, San Paolo a Ripa d'Arno (già), Maestro di San Paolo a Ripa d'Arno, Crocifisso - vedi Pisa, Museo di San Matteo, 14, 22 n. 40, 32
—, Santo Sepolcro (già), Pittore Pisano, Crocifisso - vedi Pisa, Museo di San Matteo (già n. 15), 18 n. 2
—, San Silvestro (già), Pittore pisano, Santa Caterina d'Alessandria e storie - vedi Pisa, Museo di San Matteo, 27
—, Ospedale di Santa Chiara, chiesa (già), Cimabue e Giovanni di Apparecchiato, tavola, 56 n. 52
—, Museo Nazionale di San Matteo, Berlinghiero, Crocifisso (da S. Salvatore a Fucecchio), 13; Giunta Pisano, Crocifisso, 37; Giunta Pisano, San Francesco e storie, 13, 21 n. 35; Maestro di San Paolo a Ripa d'Arno, Crocifisso, 14, 22 n. 40, 32, 35 n. 39; Miniatore del primo quarto del Sec. XIII, Bibbia di Calci, 12; Pittore Pisano (sec. XII), Crocifisso (n. 1578; già n. 15), 9, 10; Pittore Pisano, Santa Caterina d'Alessandria e storie, 27, 34 n. 14; Pittore Pisano, Madonna (da S. Giovanni dei Cavalieri), 32; Pittore Pisano, Dossale (da S. Silvestro), 53 n. 13

Pistoia, Duomo, controfacciata, Pittore affine al Maestro del Bigallo, lunetta affrescata, 22 n. 41; cappella di San Jacopo (già), Coppo di Marcovaldo (e Insalato di Jacopo), affreschi, 28; lunetta della porta laterale, Manfredino da Pistoia (vicino a), sinopia, 101; Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, Madonna (affresco), 29, 34 n. 27
—, San Bartolomeo in Pantano, Manfredino da Pistoia, affreschi, 48-49, 57 n. 60, 101-102; Pittore Pistoiese, Santo (frammento d'affresco), 53, n. 17
—, San Domenico, sala capitolare, Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, Crocifissione (affresco staccato e relativa sinopia), 29, 82
—, Santa Maria a Ripalta, Manfredino da Pistoia, affreschi (1274), 48, 58 n. 65, 102
—, Museo Civico, Maestro della Croce n. 434, San Francesco e storie , 27, 75; Miniatore Fiorentino, Codice Miniato (n. 231; da S. Francesco al Prato), 51
—, Museo Diocesano, Miniatore Fiorentino, Graduale (da S. Alessio in Bigiano), 51

Pittsburgh (già), collezione Hann, Maestro del Bigallo, Madonna - vedi Zurigo (già), collezione privata, 14, 22, n. 39, 33 n. 2, 72

Pomarance, Parrocchiale, Pittore Pisano, Dossale frammentario, 31, 35 n. 38

Poppi, San Fedele (già), Maestro della Maddalena, Madonna - vedi Arezzo, Museo Medioevale e Moderno, 44, 93

Portland, Art Museum, Pittore veneziano, Cattura di Cristo, 56 n. 55

Praga, Biblioteca Nostitz-Rienech, Bibbia (n. F 15), 59 n. 81

Prata, Parrocchiale, Codice miniato, 51

Prato, Ex-chiesa dell'Ospedale, Pittore Fiorentino, affreschi, 45, 55 n. 43

PRINCETON, University Art Gallery, MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Tabernacolo (n. 58.126), 38, 83

RADDA IN CHIANTI, San Piero in Pesa (già), MELIORE, Dossale - vedi PANZANO (Greve in Chianti), Pieve di San Leolino, 86

RIO DE JANEIRO, Museo, BERLINGHIERO (VICINO A), frammento di Crocifisso, 21 n. 34

ROMA, San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, PITTORE ROMANO, affreschi (1246), 16, 23 n. 49
—, Galleria Nazionale d'Arte Antica, BONAVENTURA DI BERLINGHIERO, Crocifisso, 17, 23 n. 55; MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso, 14, 15, 22 n. 40, 72
—, Museo Artistico Industriale (già), MAESTRO DEL BIGALLO, Crocifisso - vedi ROMA, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 22 n. 41, 72
—, Museo di Palazzo Venezia (già), BONAVENTURA DI BERLINGHIERO, Crocifisso - vedi ROMA, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 17
—, Palazzo Koch, MAESTRO DI ROVEZZANO, Madonna, 15, 73
—, collezione Barsanti (già), MAESTRO DELLA SANT'AGATA, San Giovanni Evangelista - vedi FIRENZE (già), collezione Loeser, 88
—, collezione Campana (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Dossale - vedi AVIGNONE, Musée du Petit Palais, 89
—, collezione Cassirer (già), MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Deposizione di Croce - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 16, 80
—, collezione Fiammingo (già), PSEUDO-MAESTRO DI VARLUNGO, Dossale, 64, 113
—, collezione Odescalchi, PITTORE ROMANO, Crocifisso, 46, 47, 56 n. 53
—, collezione Paolini (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tabernacolo - vedi MEMPHIS, Brooks Memorial Art Gallery, 108
—, collezione Spiridon (già), PITTORE ROMANO, Madonna, 16, 23 n. 49
—, collezione Wolkonsky (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, cassetta dipinta - vedi BASILEA, collezione Hirsch (già), 89
—, collezione privata (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi LUGANO, collezione Thyssen-Bornemisza, 92

ROMENA, Pieve di San Pietro, MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna, 64, 111

ROSANO (Rignano sull'Arno), Monastero di Santa Maria, chiesa della SS. Annunziata, MAESTRO DELLA CROCE n. 434 (VICINO AL), Madonna (frammento), 27, 34 n. 13, 76; MAESTRO DELLA CROCE DI ROSANO, Crocifisso, 9, 11

SAN DIEGO, (Calif.), Putnam Foundation-Timken Art Gallery, MAESTRO DELLA MADDALENA e MAESTRO DI SAN GAGGIO, Dossale, 44, 55 n. 40, 62, 66 n. 7, 93, 109

SAN GIMIGNANO, Museo Civico, COPPO DI MARCOVALDO, Crocifisso, 27-28, 31, 82; PITTORE SENESE, Madonna (n. 3), 53 n. 17

SAN GIOVANNI ALLA VENA (Vicopisano), ENRICO DI TEDICE, Crocifisso, 18 n. 3

SAN MINIATO (Pisa), Convento di San Francesco (già), MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE (CERCHIA DEL), Madonna - vedi FIRENZE, Galleria dell'Accademia (n. 433), 17, 31, 79

SAN PAOLO DEL BRASILE, collezione privata, MAESTRO DELLA SANT'AGATA, Madonna, 41, 88

SARGIANO (Arezzo), Convento di San Francesco (già), MARGARITO, San Francesco - vedi AREZZO, Museo, 22 n. 42

SCROFIANO (Sinalunga), San Biagio, VIGOROSO DA SIENA (?), Madonna, 47, 57 n. 60

SIENA, Santuario di Santa Caterina, PITTORE PISANO, Crocifisso, 10
—, Santa Maria dei Servi, COPPO DI MARCOVALDO (e PITTORE SENESE del primo '300), Madonna (1261), 28-29, 30, 31, 41, 81, 82
—, Pinacoteca Nazionale, GUIDO DA SIENA, Dossale (n. 7), 52 n. 11; GUIDO DA SIENA, Madonna (n. 16), 31, 35 n. 37; PITTORE FIORENTINO (?), Madonna (n. 17), 31
—, collezione Chigi Saracini, MAESTRO DI TRESSA, Madonna, 15, 22, n. 45
—, (dintorni), Santa Maria a Tressa, MAESTRO DI TRESSA, Dossale, 15

SIGNA (Firenze), San Lorenzo, CORSO DI BUONO, affresco, 48, 104; PITTORE FIORENTINO, San Cristoforo, 57 n. 63

STIA, Santa Maria Assunta, MAESTRO DI VARLUNGO, Madonna, 63, 64, 111-112

STOCCOLMA, collezione Sirén (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi KANSAS CITY (già), W. Rockhill Nelson Gallery, 91-92; MAESTRO DI ROVEZZANO, Madonna - vedi ROMA, Palazzo Koch, 73

TAVARNELLE VAL DI PESA, Oratorio di San Michele a Casaglia (già), MELIORE, Madonna - vedi TAVARNELLE VAL DI PESA, Museo d'Arte Sacra, 86
—, Pieve di San Pietro in Bossolo, Museo d'Arte Sacra, MELIORE, Madonna, 39, 53 n. 19, 86

TERRUGIO, , Parrocchiale, Bonaventura di BERLINGHIERO, Crocifisso, 17, 23 n. 55

TORINO, collezione Gualino (già), MAESTRO DI ROVEZZANO, Madonna - vedi ROMA, palazzo Koch, 73; MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Crocifisso portatile - vedi VENEZIA, collezione Cini, 84
—, collezione privata, BETTINO DA PRATO, Sant'Elia, 66 n. 13; CORSO DI BUONO, Crocifisso, 48, 104
—, (già), MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI, Madonna - vedi UBICAZIONE IGNOTA, 78

UBICAZIONE IGNOTA, MAESTRO DEL BIGALLO (VICINO AL), Madonna, 72; MAESTRO DELLA CROCE DELLE OBLATE, Deposizione di Croce, 16, 80; MAESTRO DELLA MADDALENA, cassetta dipinta, 44, 93; MAESTRO DELLA MADDALENA Dossale, 55 n. 40, 94; MAESTRO DEL SAN FRANCESCO BARDI, Madonna, 26, 78; MAESTRO DI SAN GAGGIO, Sant'Orsola (?), 109; MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Madonna 83-84; MAESTRO DI VARLUNGO (CERCHIA DEL), Crocifisso, 64, 112; Pittore Senese, Tre Santi, 67 n. 18

VARLIANO (Bagno a Ripoli), Oratorio della Croce, «GADDO GADDI», Crocifisso - vedi PATERNO (Bagno a Ripoli), Santo Stefano, 106

VENEZIA, collezione Cini, MAESTRO DI SANTA MARIA PRIMERANA, Crocifisso portatile, 38, 84; PITTORE PISANO (?), Crocifisso, 67 n. 18

—, Eredi Cini, PITTORE FIORENTINO, San Felice, 66 n. 13

VICCHIO A RIMAGGIO (Bagno a Ripoli), San Lorenzo, MAESTRO DI VICCHIO A RIMAGGIO, Madonna, 63, 115

VICO L'ABATE (Firenze), Sant'Angelo (già), COPPO DI MARCOVALDO, San Michele Arcangelo e storie - ora in dep. presso S. Stefano al Ponte a FIRENZE, 25, 27, 28, 33 n. 2, 34 n. 22, 38, 49, 82

VIENNA, collezione Methke (già), MAESTRO DELLA MADDALENA, Madonna - vedi NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM OF ART (n. 41.100.21), 93

WASHINGTON, National Gallery of Art (già), «GADDO GADDI», Madonna - vedi BIRMINGHAM (Ala.), Museum of Art, 105; MAESTRO DI SAN GAGGIO, Tre tavole di un polittico (n. 2), 62, 109; PITTORE FIORENTINO, Madonna (n. 1139), 47, 57 n. 56

—, collezione Mellon (già), MAESTRO DI SAN GAGGIO, elementi di un polittico - vedi WASHINGTON, National Gallery of Art, 109

WEST PALM BEACH (Flo.), Norton Gallery, PITTORE FIORENTINO, Madonna, 40, 53 n. 18

WORCESTER (Mass.), Art Museum, CORSO DI BUONO, Madonna (n. 1922.4), 39, 48, 104; MAESTRO DELLA MADDALENA, Crocifisso, 94

ZURIGO (già), collezione privata, MAESTRO DEL BIGALLO, Madonna, 14, 33 n. 2, 72

Indice generale

Introduzione p. 3

Capitolo I

L'«aberrazione lucchese» 9

«Relitti di naufragio»: le Croci dipinte degli Uffizi e di Rosano. 9

La decorazione musiva della scarsella del Battistero di Firenze. 11

Il Maestro del Bigallo e il Maestro di Rovezzano: cultura locale e riflessi esterni. 12

L'apporto della tradizione lucchese: il Maestro della Croce delle Oblate. 16

Capitolo II

La tendenza plastico - luministica 25

I Maestri del San Francesco Bardi e della Croce n. 434. 25

Coppo di Marcovaldo e suo figlio Salerno. 27

Reviviscenza culturale lucchese e divulgazione coppesca. 30

Capitolo III

Riflessi culturali pisani e tradizione locale 37

Il Maestro di Santa Maria Primerana e Meliore; i Maestri della Sant'Agata e del Crocifisso di San Miniato al Monte. 37

Il Maestro della Maddalena e il suo ambiente. 42

Cimabue e la cultura cimabuesca fiorentina. 45

I mosaici del Battistero e il possibile «Gaddo Gaddi». 49

La miniatura. 50

Capitolo IV

Cultura protogiottesca e cultura assisiate 61

Il Maestro di San Gaggio e la cultura protogiottesca fiorentina. 61

La prima attività di Giotto. 63

CATALOGHI

Maestro del Bigallo p. 71
Maestro di Rovezzano 73
Maestro della Croce n. 434 degli Uffizi 75
Maestro del San Francesco Bardi 77
Maestro della Croce delle Oblate 79
Coppo di Marcovaldo 81
Maestro di Santa Maria Primerana 83
Meliore 85
Maestro della Sant'Agata 87
Maestro della Maddalena 89
Cimabue 95
Maestro della Croce di San Miniato al Monte 99
Manfredino da Pistoia 101
Corso di Buono 103
«Gaddo Gaddi» 105
Maestro di San Gaggio 107
Maestro di Varlungo 111
Pseudo-Maestro di Varlungo 113
Maestro di Vicchio a Rimaggio 115

TAVOLE E FIGURE I/VIII - 1/235

INDICI

Indice dei nomi 131
Indice dei luoghi 133

Coordinamento editoriale
Silvio Fossi

Grafica e impaginazione
Marcello Giani - Paolo Panconi

Fotolito: Elleti e Alfacolor, Firenze
Carta: Cartiere Burgo
Fotocomposizione: Firenze-Milano

Finito di stampare
presso la Tipografia «Il Sedicesimo»
in Firenze, il 15 ottobre 1990